

Venezia e Istanbul  
in epoca ottomana

Osmanlı Döneminde  
Venedik ve İstanbul

18 novembre 2009 – 28 febbraio 2010  
18 kasım 2009 – 28 şubat 2010

İstanbul, Università Sabancı, Museo Sakıp Sabancı  
İstanbul, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi

**Electa**



## ASTALDI SOSTIENE L'ARTE.

Nel nostro quotidiano impegno nel costruire il mondo di domani, traiamo ispirazione da tutti coloro che nei secoli hanno contribuito con le loro opere al progresso umano.



Il Gruppo Astaldi, leader nel settore delle costruzioni a livello mondiale, ha realizzato l'Autostrada dell'Anatolia ed è attualmente impegnato nella realizzazione della nuova metropolitana di Istanbul.

İnşaat sektöründe dünya lideri olan Astaldi Grup, Anadolu Otoyolunu inşa etmiş olup, halen İstanbul'un yeni metro ağını gerçekleştirmektedir.

## ASTALDI SANATI DESTEKLİYOR.

Günlük sorumluluğumuz olan yarının dünyasını inşa ederken, yüzyıllar boyunca insanlığın gelişimine eserleriyle katkıda bulunanlardan ilham alıyoruz.



# ASTALDI

[www.astaldi.it](http://www.astaldi.it)



*Ministero degli Affari Esteri*

*Direzione Generale per la Promozione e la Cooperazione Culturale*



*Ambasciata d'Italia  
Ankara*



**Fondazione  
Musei  
Civici  
Venezia**

CITTA' DI  
VENEZIA





**Comitato d’Onore  
Onur Komitesi**

**Giorgio Napolitano**  
Presidente della Repubblica Italiana  
İtalya Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı

**Franco Frattini**  
Ministro degli Affari Esteri  
Dışışleri Bakanı

**Sandro Bondi**  
Ministro per i Beni e le Attività Culturali  
Kültürel Değerler ve Etkinlikler Bakanı

**Carlo Marsili**  
Ambasciatore d’Italia in Turchia  
Türkiye’deki İtalya Cumhuriyeti Büyükelçisi

**Massimo Cacciari**  
Sindaco di Venezia  
Venedik Belediye Başkanı

**Francesco Maria Greco**  
Direttore Generale per la Promozione e la Cooperazione Culturale  
Ministero degli Affari Esteri  
Dışışleri Bakanlığı  
Kültürel Tanıtım ve İşbirliği Genel Müdürü

**Vincenza Lomonaco**  
Vice Direttore Generale per la Promozione e la Cooperazione Culturale  
Ministero degli Affari Esteri  
Dışışleri Bakanlığı  
Kültürel Tanıtım ve İşbirliği Genel Müdür Yardımcısı

**Giovanni Francesco Accolla**  
Consigliere del Ministro degli Affari Esteri per le Relazioni Culturali  
Dışışleri Bakanı Kültürel İlişkiler Danışmanı

**Massimo Rustico**  
Console Generale d’Italia  
İstanbul  
İtalya Başkonsolosu  
İstanbul

**Luana Zanella**  
Assessora alla Produzione Culturale del Comune di Venezia  
Kültürel Üretim Danışmanı  
Venedik Belediyesi

**Sandro Parenzo**  
Presidente Fondazione Musei Civici  
Venezia  
Şehir Müzeleri Vakfı Başkanı  
Venedik

**Giandomenico Romanelli**  
Direttore Fondazione Musei Civici  
Venezia  
Şehir Müzeleri Vakfı Müdürü  
Venedik

**Abdullah Gül**  
Presidente della Repubblica di Turchia  
Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı

**Ahmet Davutoğlu**  
Ministro degli Affari Esteri  
Dışışleri Bakanı

**Ertuğrul Günay**  
Ministro della Cultura e del Turismo  
Kültür ve Turizm Bakanı

**Uğur Ziyal**  
Ex-Ambasciatore della Repubblica di Turchia in Italia  
İtalya’daki Türkiye Cumhuriyeti Eski Büyükelçisi

**Ali Yakıtal**  
Ambasciatore della Repubblica di Turchia in Italia  
İtalya’daki Türkiye Cumhuriyeti Büyükelçisi

**Ayşenur Alpaslan**  
Direttore Generale per la Promozione all’Estero e per gli Affari Culturali  
Ministero degli Affari Esteri  
Dışışleri Bakanlığı  
Yurtdışı Tanıtım ve Kültür İşleri Genel Müdürü

**Ökkaş Dağlıoğlu**  
Direttore Generale ad interim per i Beni Culturali e i Musei  
Ministero della Cultura e del Turismo  
Kültür ve Turizm Bakanlığı  
Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdür Vekili

**Nermin Beşbaş**  
Vice Direttore Generale per i Beni Culturali e i Musei  
Ministero della Cultura e del Turismo  
Kültür ve Turizm Bakanlığı  
Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdür Yrd.

**Zülküf Yılmaz**  
Capo Dipartimento per i Musei e le Relazioni Internazionali  
Direzione Generale per i Beni Culturali e i Musei  
Ministero della Cultura e del Turismo  
Kültür ve Turizm Bakanlığı  
Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü  
Müzeler ve Dış İlişkiler Daire Başkanı

**Nilüfer Ertan**  
Capo Sezione delle Attività Culturali e delle Relazioni Internazionali con l’UE  
Direzione Generale per i Beni Culturali e i Musei  
Ministero della Cultura e del Turismo  
Kültür ve Turizm Bakanlığı  
Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü  
AB Dış İlişkiler ve Kültürel Etkinlikler Şube Başkanı

**Muammer Güler**  
Governatore di Istanbul  
İstanbul Valisi

**Kadir Topbaş**  
Sindaco di Istanbul  
İstanbul Belediye Başkanı

**Comitato scientifico**  
**Bilimsel Komite**

**Giandomenico Romanelli**  
Direttore Fondazione Musei Civici  
Venezia  
Şehir Müzeleri Vakfı Müdürü  
Venedik

**Nazan Ölçer**  
Direttore Museo Sakıp Sabancı  
İstanbul  
Sakıp Sabancı Müzesi Müdürü  
İstanbul

**Giampiero Bellingeri**  
Università Ca' Foscari di Venezia  
Ca Foscari Üniversitesi  
Venedik

**Camillo Tonini**  
Direttore delle Collezioni Storiche  
Fondazione Musei Civici  
Venezia  
Şehir Müzeleri Vakfı  
Tarihi Koleksiyonlar Müdürü  
Venedik

**Comitato organizzativo**  
**Düzenleme Komitesi**

**Mauro Marsili**  
Capo Ufficio II Eventi Culturali  
Direzione Generale per la Promozione e la Cooperazione Culturale  
Ministero degli Affari Esteri  
Dışişleri Bakanlığı  
Kültürel Tanıtım ve İşbirliği Genel Müdürlüğü  
Kültürel Etkinlikler II. Daire Başkanı

**Gabriella Fortunato**  
Direttore Istituto Italiano di Cultura  
İstanbul  
İtalyan Kültür Merkezi Müdürü  
İstanbul

**Adelia Rispoli**  
Ministero degli Affari Esteri  
Direzione Generale per la Promozione e la Cooperazione Culturale  
Dışişleri Bakanlığı  
Kültürel Tanıtım ve İşbirliği Genel Müdürlüğü



Con il patrocinio del Ministero per i Beni e le Attività Culturali  
Kültürel Değerler ve Etkinlikler Bakanlığı'nın Himayelerinde



T.C  
KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI  
Con il patrocinio del Ministero della Cultura e del Turismo  
Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın Himayelerinde

**Mostra a cura di  
Kuratörler**

Giampiero Bellingeri  
Nazan Ölçer  
Giandomenico Romanelli

*Coordinamento del progetto  
Proje Koordinasyonu*  
Camillo Tonini

*Assistenti dei curatori  
Asistan Kuratörler*  
Ayşe Aldemir Kilercik  
Hüma Arslaner  
Cristina Crisafulli

*Segreteria organizzativa  
Düzenleme Sekreteryası*  
Annamaria Bravetti  
Marta Dal Martello  
Rossella Granziero  
Ilaria Mantovani  
Valentina Pellegrinon  
Michela Socal  
Carlo Squarzon  
Elena Viviani

*Consulente accademico  
Akademik Danışmanlar*  
Tülay Artan  
Filiz Çağman

*Conservazione  
Konservasyon*  
Nurçin Kural

*Progetto grafico  
Sergi Tasarımı*  
Michael Franses  
Ozan Rıza Acar  
Umut Durmuş

*Allestimento  
Yerleştirme*  
Cemal Ateş  
Abbas Kılıç  
Yahya Ulusal Kuş  
Mustafa Sıra  
Seyfettin Vicil

Gözde Oral, Birebir Tasarım  
Çözümleri Ltd  
Bilnet Matbaa  
Ora Reklam

*Restaui  
Restorasyon*  
“Filigrana” di Margherita Errera  
“Oscar Restauri” di Lucia  
Castagna & S.n.c.  
Corinna Mattiello

*Ufficio stampa  
Basın Ofisi*  
Figen Tahiroğlu Würsching  
İrem Konukçu  
A&B İletişim  
Servizio Immagine, Marketing  
e Comunicazione della F.M.C.  
Venezia

*Promozione e pubblicità  
Tanıtım ve Reklam*  
Robert Paul McMillen  
Hacı Ömer Sabancı Holding AŞ  
Kurumsal İletişim  
Suat Özyaprak  
İrem Poyraz  
RPM Radar

*Hanno collaborato alla mostra  
İşbirliğinde bulunanlar*

ITALIA / İTALYA

*Museo Correr  
Correr Müzesi*  
Andrea Bellieni  
Cristina Crisafulli  
Piero Lucchi  
Camillo Tonini

*Gabinetto Stampe e Disegni  
Baskı ve Resim Kurulu*  
Filippo Pedrocchio  
Alberto Craievich  
Rossella Granziero

*Museo di Ca’ Mocenigo  
Ca’ Mocenigo Müzesi*  
Paola Chiapperino  
Chiara Squarcina

*Museo Fortuny  
Fortuny Müzesi*  
Daniela Ferretti  
Cristina Contini  
Claudio Franzini

*Galleria Internazionale d’Arte  
Moderna di Ca’ Pesaro  
Ca’ Pesaro Uluslararası Modern  
Sanat Galerisi*  
Silvio Fuso  
Matteo Piccolo  
Cristiano Sant

TURCHIA / TÜRKİYE

*Museo del Palazzo di Topkapı  
Topkapı Sarayı Müzesi*  
İlber Ortaylı  
Sibel Alpaslan Arça  
Zeynep Çelik Atbaş  
Ömür Tufan

*Museo delle Opere Turche e Islamiche  
Türk ve İslam Eserleri Müzesi*  
Seracettin Şahin  
Ali Serkander Demirkol  
Gönül Tekeli

*Museo Nedim Tör della Yapı ve Kredi  
Yapı ve Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi*  
Şennur Şentürk

*Museo Pera  
Pera Müzesi*  
Özalp Birol  
Barış Kıbrıs

**Catalogo a cura di  
Katalog Kuratörleri**

Giampiero Bellingeri  
Nazan Ölçer

*con / ile*  
Camillo Tonini  
Cristina Crisafulli  
Ayşe Aldemir Kilercik

*Testi  
Metinler*  
Ayşe Aldemir Kilercik  
Sibel Alpaslan Arça  
Tülay Artan  
Giampiero Bellingeri  
Vera Costantini  
Cristina Crisafulli  
Giovanni De Zorzi  
Suraiya Faroqhi  
Silvio Fuso  
Metin Kunt  
Monica Latini  
Piero Lucchi  
Gabriele Mazzucco  
Nazan Ölçer  
Giandomenico Romanelli  
Francesca Scarpa  
Chiara Squarcina  
Camillo Tonini

*Traduzioni  
Çeviriler*  
Ayşen Anadol  
Şemsa Gezgin  
Paola Ragazzi  
Sema Tuksavul  
Leyla Tonguç Basmacı  
Aldo Baldini  
Tanju Sahan  
Giampiero Bellingeri

*Crediti fotografici  
Fotoğraflar*  
Archivio fotografico Museo Correr  
Archivio fotografico Museo Fortuny  
Archivio fotografico Museo di Ca’  
Pesaro  
Archivio fotografico Museo Pera  
Centro di catalogo e produzione  
multimediale della F.M.C. di Venezia

*Riprese fotografiche digitali  
Dijital fotoğraf çekimleri*  
Dennis Cecchin  
Tommaso Magni  
Andrea Marin  
Bahadır Taşkın

*La mostra “Venezia e Istanbul in epoca ottomana” propone la rappresentazione per immagini della lunghezza e della complessità della storia che accomuna i nostri Paesi, all’interno di quella cornice, straordinaria per varietà e ricchezza, che è il Mediterraneo. Per secoli, Venezia ha rappresentato per l’Europa la Porta d’Oriente, attraverso cui è stato possibile diffondere la conoscenza degli usi e dei costumi dell’Impero Ottomano. Ma è anche vero il contrario: quando la Sublime Porta ha avuto bisogno di rimarcare la sua prossimità con la cultura europea, è a Venezia che ha fatto ricorso. Questo è quello che fece, infatti, Maometto II, il conquistatore di Costantinopoli, quando chiamò alla sua corte il pittore veneziano Gentile Bellini. L’arte e il commercio rappresentarono i pilastri essenziali di questo rapporto fecondo, attraverso il quale con il tempo furono superate le distanze e diminuirono le diffidenze reciproche. Le relazioni non furono sempre pacifiche, come sappiamo. Venezia fece per esempio parte della coalizione di forze europee che inflisse all’Impero Ottomano la prima sconfitta sul suolo europeo, nel 1683. La stessa fine della Repubblica di Venezia, che avvenne nel 1797 con il Trattato di Campoformio, ebbe conseguenze inattese anche sull’Impero Ottomano. La presenza della Serenissima fu sostituita nel mare Adriatico da quella francese per un periodo che, seppur breve, consentì alle idee della Rivoluzione Francese di iniziare a diffondersi nell’Impero Ottomano. Sono esempi evidenti di come i destini dell’Italia si siano sempre profondamente intrecciati con quelli della Turchia, in un legame stabilito dalla geografia e consolidato dalla storia. Di questo legame sono testimonianza non solo gli oggetti esposti in questa mostra, ma soprattutto le correnti di simpatia che attraversano i nostri due popoli, frutto anche del lavoro svolto dai nostri antenati, mercanti, artisti o diplomatici che fossero, per avvicinare l’uno all’altro e migliorare la conoscenza reciproca. Questa mostra aggiunge un nuovo, importante tassello all’ulteriore miglioramento delle relazioni tra Italia e Turchia e alla crescita della conoscenza reciproca.*

Giorgio Napolitano  
*Presidente della Repubblica Italiana*

*Osmanlı Döneminde Venedik ve İstanbul sergisi, tarihte iki ülkenin paylaştığı yaşanmış uzun ve karmaşık bir dönemi, çeşitlilik ve zenginlik açısından olağanüstü olan Akdeniz çerçevesinde, görüntülerle gözler önüne sermeyi amaçlamaktadır.*

*Yüzyıllar boyunca Avrupa'ya Doğu'nun kapılarını açmış olan Venedik şehri, aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'nun gelenek ve göreneklerinin de Avrupa'da bilinip tanınmasını sağlamıştır. Bunun yanı sıra, Osmanlı İmparatorluğu Sultanları da, Avrupa kültürüne yakın olduklarının altını çizmeyi istediklerinde, Venedik'in desteğine ihtiyaç duymuşlardır. İstanbul'un fatihi II. Mehmet'in sarayına Venedikli ressam Gentile Bellini' yi çağırmış olması, bunun en güzel kanıtıdır. Sanat ve ticaretin temel taşlarını oluşturduğu bu verimli ilişki aracılığıyla da, zamanla iki ülke arasındaki mesafe ve güvensizlikler ortadan kaybolmuştur. İki ülke arasında her zaman barışçıl olmayan bu ilişkiler, 1683 yılında Avrupa toprakları üzerinde Osmanlı İmparatorluğu'nun aldığı ilk yenilgiye sebep olan Avrupa güçlerinin koalisyonu içinde Venedik'i de görmüş, 1797 yılında yapılan Campoformio Antlaşması ile Venedik Cumhuriyeti'nin son bulması, Osmanlı İmparatorluğu için de beklenmedik sonuçlar doğurmuştur.*

*Venedik Deniz Cumhuriyeti olan Serenissima'nın yerini kısa bir süre için de olsa dolduran Fransız varlığı, Fransız İhtilali'nin fikirlerinin Osmanlı İmparatorluğu'na taşınmasına sebep olmuştur.*

*Bu örnekler, coğrafi sebeplerle başlayan ve yaşanan tarih ile de sağlamlaşan iki ülke arasındaki bağın, ülkelerin kaderlerinin kesişmesine nasıl da sebep olduğunu çok iyi anlatmaktadır.*

*Sergide bu bağa tanıklık eden sadece sergilenen eşyalar değil, iki ülkenin halkları arasında, tüccar, sanatçı ya da diplomat atalarımızın ördüğü ilişkilerin meyvası olan yakınlıktır da. Bu sergi İtalya ve Türkiye arasındaki ilişkilerin daha da sağlamlaşması ve iki ülkenin birbirlerini daha da iyi tanımaları için atılan yeni ve önemli bir adım niteliğindedir.*

Giorgio Napolitano  
İtalya Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı

*La Turchia e l'Italia ospitano opere e bellezze infinite, possiedono un immenso patrimonio culturale e sono da sempre in perenne e reciproca interazione. I rapporti fra Istanbul e Venezia, iniziati a partire dal Quattrocento, hanno esercitato influenze positive in molti settori. I numerosi eventi storici vissuti in comune hanno contribuito alla creazione di ponti fra il popolo turco e quello italiano. Le relazioni fra i nostri Paesi hanno da sempre modellato l'approccio dei Turchi nei confronti dell'Occidente e degli Italiani nei confronti dell'Oriente. Le due città, Venezia e Istanbul, hanno acquisito importanza e prestigio per la loro ricca architettura e per le maestose cupole che decorano il loro cielo e che si riflettono nello stesso mare.*

*Lo splendore dell'eredità regalataci da oltre seicento anni di intensi rapporti italo-turchi è facilmente riscontrabile nella Mostra "Venezia e Istanbul in epoca ottomana" ospitata presso il Museo Sabanci. Gli abiti, i dipinti, i documenti e gli strumenti musicali raffigurati, anche in questo catalogo, sono testimonianze emblematiche della molteplicità e della varietà dei rapporti.*

*Il ritratto del Fatih di Bellini e il "Fondaco dei Turchi" a Venezia sono un ricco patrimonio, alla base degli ottimi, profondi e consolidati rapporti bilaterali odierni.*

*Le scoperte realizzate a seguito di innumerevoli missioni effettuate nelle due direzioni nell'arco dei secoli sono pervenute a noi tramite carte geografiche e diari di viaggio.*

*Le monete esposte presso il Museo Sabanci dimostrano come gli intensi rapporti commerciali odierni affondino le loro radici nel passato.*

*La visita di stato del Presidente della Repubblica Italiana Giorgio Napolitano in Turchia è testimonianza del livello raggiunto dai rapporti fra Italia e Turchia e deve considerarsi come l'espressione della vicinanza fra due popoli amici e alleati. Ringrazio lo Stato Italiano nella persona del suo Presidente Giorgio Napolitano, i Musei Veneziani e Sabanci e tutti coloro che hanno fornito i preziosi contributi alla realizzazione della mostra "Venezia e Istanbul in epoca ottomana". Sono convinto che il presente catalogo, specchio dello splendore dei rapporti italo-turchi, rappresenterà una fonte preziosa per la nostra storia comune.*

Abdullah Gül  
*Presidente della Repubblica di Turchia*

*Türkiye ve İtalya sayısız eser ve güzellik barındıran, kültürel miraslarıyla göz kamaştıran ve tarih boyunca birbirleriyle etkileşimde bulunan ülkelerdir. İstanbul ve Venedik arasındaki ilişkiler 1400’lü yıllardan bu yana gelişerek birçok alanda olumlu etkiler yapmıştır. Bu bakımdan her iki şehirde de ortak tarihimizdeki bir çok konu aynı zamanda İtalyan ve Türk halkları arasında köprüler oluşturmuştur. Böylelikle, ülkelerimiz arasındaki ilişkiler, tarih boyunca Türklerin Batı’ya, İtalyanların da Doğu’ya bakışlarını, yaklaşımlarını şekillendirmiştir. Semaları ihtişamlı kubbelerle bezenmiş, zengin mimarileri aynı denize yansıyan Venedik ve İstanbul bu hususta önemli konuma sahip olagelmışlerdir. İtalyanlar ve Türkler arasında 600 yıldır giderek yoğunluk kazanarak devam eden ilişkilerin bize ulaşan mirasının ihtişamı, Sabancı Müzesi’nde gerçekleştirilen “Osmanlı Döneminde Venedik ve İstanbul” Sergisinde en güzel şekilde ortaya konmaktadır. Bu çerçevede, Sergi kataloğunda da yer alan giysiler, tablolar, yazılı belgeler ve müzik aletleri, ilişkilerin çeşitliliğinin tanıkları, aynı zamanda nişaneleridir. Bellini’nin Fatih portresinden, Venedik’teki “Fondaco dei Turchi”ye kadar sıralanabilecek zenginlikler günümüzdeki mükemmel ilişkilerin çeşitliliğini, derinliğini ve sağlam temelini de gözler önüne sermektedir. Tarih boyunca karşılıklı gezilerde gerçekleştirilen keşifler, haritalarla ve seyahatnamelerle kalıcı kılınmış ve böylelikle günümüze kadar ulaşabilmiştir. Ayrıca, günümüzdeki kapsamlı ticari ilişkilerin gücünün geçmişten geldiği, Sabancı Müzesi’nde sergilenen para örneklerinden de görülmektedir. İtalya Cumhurbaşkanı Sayın Giorgio Napolitano’nun Türkiye’yi teşrif ettiği resmi ziyaret, İtalya-Türkiye ilişkilerinin ulaştığı seviyeyi göstermekte olup, iki dost ve müttefik halkın yakınlığının da bir tezahürüdür. Bu ziyaret vesilesiyle Sabancı Müzesi’nde Osmanlı Döneminde Venedik ve İstanbul Sergisinin gerçekleştirilmesinde, başta İtalya Cumhurbaşkanı Sayın Giorgio Napolitano’nun şahsında İtalyan Devleti’ne, Venedik ve Sabancı Müzelerine ve emeği geçen herkese takdir ve teşekkürlerimi ifade ediyor, İtalya ve Türkiye ilişkilerinin ihtişamının yansıtıldığı bu kataloğun ortak tarihimiz bakımından değerli bir kaynak teşkil edeceğine inanıyorum.*

Abdullah Gül  
Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı

# Sommario / İçindekiler

14	Prefazione
15	Önsöz <i>Nazan Ölçer</i>
16	Presentazione
18	Sunuş <i>Giandomenico Romanelli</i>
20	I riflessi, i ritorni, le ombre
25	Yansımalar, geri dönüşler, gölgeler <i>Giampiero Bellingeri</i>
30	Venezia, il Mediterraneo e l'Impero ottomano. Una introduzione
38	Giriş Venedik, Akdeniz ve Osmanlı İmparatorluğu <i>Suraiya Faroqhi</i>
46	Quando i "nostri" sono da "loro" e viceversa
50	"Bizimkiler" "onlarda", "onlarınki" "bizlerde" olduğunda <i>Vera Costantini</i>
54	Venezia raccontata da Kâtip Çelebi
60	Kâtip Çelebi'nin Anlatımıyla Venedik <i>Metin Kunt</i>
66	Descrizioni di città, da Venezia a Istanbul Immaginario e fantasie
73	Venedik'ten İstanbul'a Şehir Tasvirleri Tasavvur ve Tahayyüller <i>Tülay Artan</i>



81	<b>Catalogo / Katalog</b>
82	Da Venezia a Istanbul: un ritorno
83	Venedik'ten İstanbul'a: Bir dönüş <i>Giampiero Bellingeri</i>
85	<b>I sezione / Bölüm I</b> L'immagine ritrovata / İmgelere kavuşmak
97	<b>II sezione / Bölüm II</b> Un mondo in turco e un mappamondo in forma di cuore Türkçe bir dünya ve yürek şeklinde bir dünya haritası
149	<b>III sezione / Bölüm III</b> Le lettere tornano a parlarci Edebiyat bizimle yeniden sohbet ediyor
229	<b>IV sezione / Bölüm IV</b> Le correnti del Bosforo Boğazın akıntıları
261	<b>V sezione / Bölüm V</b> Cittadini del mondo Dünya vatandaşları
295	<b>Bibliografia / Kaynakça</b>

# Prefazione

Risalgono al XV secolo le relazioni politiche e commerciali venute a instaurarsi tra gli ottomani e i veneziani. Ovviamente, i riflessi di tali relazioni su arte e cultura rivestono una importanza particolare per entrambe le parti.

Nel 2003, il Museo Sakıp Sabancı dell'Università Sabancı aveva già accolto una mostra notevole, *Fascinazione Ottomana nelle collezioni statali fiorentine dai Medici ai Savoia*, certo aprendo in tal modo una nuova pagina nella storia del nostro Museo. La rassegna di opere provenienti dall'Italia – un paese di primo rango nella civiltà e storia dell'arte universali – nonché inviate dai musei più distinti e antichi di Firenze – culla del Rinascimento – aveva rappresentato un significato pregnante per il Museo Sakıp Sabancı, il quale nel 2003 compiva il suo primo anno di vita.

Ed eccoci ora qui lieti di ospitare una mostra di gran rilievo, allestita dalla Fondazione dei Musei Civici Veneziani, la cui inaugurazione godrà dell'onore della partecipazione di S.E. Giorgio Napolitano, Presidente della Repubblica Italiana.

Questa volta la mostra ci reca memorie da un'altra città: Venezia.

L'esposizione e l'ampio catalogo, che vanno sotto il titolo di *Venezia e Istanbul nel periodo ottomano*, gettano nuova luce su un diffuso segmento di storia, lungo dal XV al XX secolo.

Alle strette relazioni stabilite nel XIII secolo fra la Repubblica di Venezia e i Principati turchi dell'Anatolia occidentale – nella fattispecie con quelli di Aydın e Menteşe – tengono dietro la fine dell'Impero bizantino, segnata dalla conquista degli ottomani nel 1453, e l'avvento di un nuovo periodo in cui i rapporti politici e mercantili intrattenuti dalla Repubblica con Bisanzio cedono il passo a quelli con lo Stato dei sultani.

Il conflitto fra veneziani e turchi – una rivalità tesa allo stabilimento di una egemonia militare e commerciale sul Mediterraneo – prosegue, dopo la fine della Repubblica nel 1797, in forma di influenze interculturali scambievoli.

Con la mostra *Venezia e Istanbul nel periodo ottomano*, ci si propone appunto di esporre quella saliente reciprocità in un determinato contesto, nel mentre che le opere chiamate a rappresentare un passato in comune sono testimonianze delle relazioni storiche, sociali e commerciali.

Gli oggetti qui esposti provengono dai musei veneziani, anzitutto dal Museo Correr, custode di una delle più ricche collezioni d'arte ottomana in Europa. Dal canto loro, le opere selezionate fra le raccolte presenti in Turchia – attinte al Museo di Palazzo Topkapı, delle Opere Turche e Islamiche, di Pera, e dal Museo Yapı Kredi "Vedat Nedim Tör" – svolgendo il ruolo di testimoni del "vissuto" sul fronte del Bosforo durante quel periodo di intensi contatti, si collocano accanto agli oggetti giunti dalla Laguna e, insieme, concorrono a evidenziare le relazioni diplomatiche, militari, mercantili e artistiche occorse tra la Sublime Porta e la Serenissima, nel fitto intreccio degli scambi avvenuti.

Provo una gioia profonda davanti alla presenza in uno stesso luogo di collezioni d'arte tanto preziose e di provenienze tanto diversificate.

Siamo coscienti del debito di riconoscenza che per la realizzazione di questo progetto va espresso nei confronti della collaborazione e della fiducia a noi accordata dalla Direzione Generale della Promozione e Cooperazione Culturale del Ministero degli Affari Esteri italiano, dall'Ambasciata d'Italia in Turchia, dell'Istituto italiano di Cultura a Istanbul, e da Adelia Rispoli, amica di vecchia data, con la quale ho già lavorato all'organizzazione di varie mostre. Il vivo interesse dimostrato per l'iniziativa da Gabriella Fortunato, Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura, ha permesso di gettare un ponte fra i funzionari dei Musei Civici veneziani e noi, con la creazione di contatti e conoscenze fra i curatori della Mostra e del Catalogo, come Giampiero Bellingeri, e il coordinatore Camillo Tonini.

Non posso non sottolineare lo straordinario privilegio che contrassegna l'inaugurazione dell'evento, prevista al cospetto di S.E. Giorgio Napolitano, Presidente della Repubblica Italiana, e del nostro Presidente, S.E. Abdullah Gül: entrambi elargitori generosi del loro alto patronato.

Attraverso la persona del Direttore, Giandomenico Romanelli, presento inoltre i miei più sentiti ringraziamenti alla Fondazione dei Musei Civici Veneziani, a cui dobbiamo l'allestimento della Mostra.

*Nazan Ölçer*

Direttore del Museo Sakıp Sabancı dell'Università Sabancı

Osmanlıların Venedik şehir devletleri ile ticari ve siyasi ilişkileri 15. yüzyıla uzanır. Bu ilişkilerin sanat ve kültüre yansımaları ise her iki taraf için de önem taşır.

Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, 2003 yılında *Mediciler'den Savoylar'a Floransa'da Osmanlı Görkemi* adlı önemli bir sergiye ev sahipliği yapmış ve kuşkusuz böylece müzemizin tarihinde yeni bir sayfa açılmıştı. Dünya kültür ve sanat tarihinin önde gelen ülkelerinden İtalya'dan, Rönesans'ın beşiği Floransa'nın yüzlerce yıllık geçmişe sahip seçkin müzelerinden gelen eserlerin sergide yer alması, 2003 yılında henüz bir yaşında olan Sakıp Sabancı Müzesi için büyük bir anlam ifade etmişti.

Şimdi ise, ülkemize resmi ziyarette bulunan bir yüksek konunun, İtalya Cumhurbaşkanı Ekselansları Giorgio Napolitano'nun açılışına katılmayı lütfettiği, Venedik Şehir Müzeleri Vakfı'na düzenlenen önemli bir sergiyi ağırlıyoruz.

Sergi bizlere bu sefer bir başka kentten, Venedik'ten anılar getirmekte.

*Osmanlı döneminde Venedik ve İstanbul* başlıklı sergi ve geniş kapsamlı sergi katalogu, iki güç arasındaki, 15. yüzyıldan 20. yüzyıla dek süren uzun bir döneme ışık tutacak.

Venedik Cumhuriyeti'nin 13. yüzyılda Batı Anadolu beyliklerinden özellikle Aydınogulları ve Menteşeoğulları ile yakın ilişkisinin ardından, Osmanlı Devleti'nin 1453 yılında Konstantinopolis'i fethederek Bizans İmparatorluğu'nu sona erdirmesi, Venedik Cumhuriyeti'nin o zamana dek bu imparatorlukla sürdürdüğü siyasi ve ticari ilişkilerin yerini Venedik Cumhuriyeti ile Osmanlı Devleti arasındaki yeni bir döneme bırakmasına neden olmuştur.

Venedik Cumhuriyeti ve Osmanlı Devleti'nin, Akdeniz'de askeri ve ticari egemenlik kurma savaşı, Venedik Cumhuriyeti'nin sona erdiği 1797 yılından sonra kültürler arasındaki etkileşim şeklinde devam etmiştir.

*Osmanlı döneminde Venedik ve İstanbul* başlıklı sergiyle, 15. yüzyıldan 20. yüzyıla bu iki kent arasındaki karşılıklı etkileşim ve tarihsel birlikteliğin anlatılması amaçlanıyor; ortak bir geçmişte temsil eden eserler, bu yoğun dönemin tarihi, sosyal ve ticari ilişkilerine tanıklık ediyor.

Sergide yer alan eserler, başta Avrupa'nın en önemli Osmanlı sanatı koleksiyonlarından birine sahip olan Venedik Correr Müzesi olmak üzere Venedik şehir müzelerinden gelmektedir. Türkiye koleksiyonlarından seçilen eserler ise, Topkapı Sarayı Müzesi, Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Pera Müzesi ve Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi'nden gelerek, bu yoğun ilişkiler döneminin İstanbul cephesinde yaşananların tanıkları olarak, Venedik koleksiyonlarından gelen eserlere eşlik etmekte ve birlikte *Sublime Porta* ve *Serenissima* arasındaki yakın diplomatik, askeri, ticari ve sanatsal ilişkileri, karşılıklı etkileşim ve iç içe geçmişliği gözler önüne sermektedir. Böylesine zengin müze koleksiyonlarının bir arada sergilenmekte olmasından büyük bir mutluluk duyuyorum.

Bu projenin gerçekleşmesini, İtalyan Dışişleri Bakanlığı Kültürel Tanıtım ve İşbirliği Genel Müdürlüğü, Türkiye'deki İtalyan Büyükelçiliği, İstanbul İtalyan Kültür Merkezi ve geçmişte birlikte bir çok sergi projesinde çalıştığım, eski dostum Adelia Rispoli ile yakın işbirliğine ve bizlere duydukları güvene borçlu olduğumuzun bilincindeyiz. Merkezin Müdürü Gabriella Fortunato'nun büyük ilgisi, Venedik müze yetkilileriyle aramızda köprü kurulmasını sağladı ve serginin kuratörlerinden Giampiero Bellingeri ve koordinatörü Camillo Tonini ile tanışma fırsatı elde ettik.

Serginin, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi'nde, bizden yüksek himayelerini esirgemeyen Sayın İtalya Cumhurbaşkanı Ekselansları Giorgio Napolitano ve Sayın Ekselansları Cumhurbaşkanımız Abdullah Gül'ün huzurlarında açılacak olmasını benzersiz bir ayrıcalık addediyorum.

Sergiyi düzenleyen Venedik Şehir Müzeleri Vakfı'na da, Müdür Sayın Giandomenico Romanelli'nin şahsında derin teşekkürlerimi sunuyorum.

*Nazan Ölçer*

Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Müdürü

# Presentazione

Nel momento stesso in cui abbiamo accolto l'invito, come Musei della città, a realizzare una mostra sui rapporti tra Venezia e Costantinopoli/Istanbul, si è immediatamente profilato il pericolo che l'iniziativa rimanesse intrappolata tra i tentacoli della faticosa e stantia retorica che si accompagna quasi inevitabilmente a questo soggetto: *Venezia figlia di Bisanzio, porta dell'Oriente, ponte tra culture e civiltà*. Tutti i luoghi comuni, cioè, che ci sentiamo ripetere a ogni piè sospinto da chi vuole appoggiare i suoi ragionamenti su inoppugnabili verità, su certezze insieme roboanti e consolatorie, sul bisogno e la *buona* volontà di far emergere (come usa dire e si ripete fino alla noia) quel che ci unisce piuttosto che quel che ci divide (!). Eppure quel che raccontiamo in questa mostra si sviluppa sul filo di secoli e secoli di contrapposizioni violente, di scontri feroci certo intervallati da lunghe anche se precarie tregue, da pragmatici tentativi di accordo, dalla diffusa coscienza di costituire alternative radicali di costume se non di civiltà, ancorché spesso il rispetto o addirittura l'ammirazione reciproca abbiano disseminato di fertili plaghe di bonaccia il mare tempestoso di una storia strenuamente combattuta per la supremazia territoriale e l'eliminazione dell'avversario.

Questo non impedisce, per altro, di traguardare i campi dei contendenti e di osservare talune costanti, tutt'affatto trascurabili, che rappresentano la trama strutturale entro cui è forse possibile dar senso e interpretare – oltre l'ideologia – la stessa natura di una *ricerca dell'altro* che potrebbe avere i tratti della paranoia collettiva, oppure quasi di una *furia cieca* e plurisecolare nella quale si celano e magari si perdono le ragioni vere, se così si può dire, che danno sostanza allo scontro: spinte economiche e commerciali, militari, di dominio, di supremazia e controllo su mercati strategici, di senso e prospettive per mastodontiche macchine belliche. Le ragioni ideologiche, poi, non risultano meno forti e strutturate: esse vanno dall'eredità "morale" dell'Impero d'Oriente (e qui conosciamo assai bene le mire e le intenzioni – dichiarate o nascoste – di Venezia!), alla presunta difesa della cristianità e dei suoi diritti (ma il 1204 getta un'ombra da cui è impossibile prescindere, in tutti i sensi); dall'affermazione di una supremazia marittima enfaticamente proclamata all'esibizione di un fasto e di una potenza ineguagliabili almeno quanto la non meno esibita e vantata ricchezza e modernità delle differenti espressioni d'arte.

Certo: poi vengono influssi reciproci e influenze culturali, modi e stili di vita l'uno alla rincorsa dell'altro, imitazioni ricercate e confessate, scambi; e la *curiosità* per l'avversario che è stata una molla non meno efficace e incisiva, fino alla *moda* ispirata all'altro, ai tipi letterari ricalcati sull'altro, alla definitiva pacificazione e convivenza (si pensi a Giannantonio Guardi, a Goldoni, a Gozzi, financo a Casanova...).

Qui, allora, temporaneamente accantonato o anche dismesso il volto della minaccia, i segni e le storie di coincidenti sensibilità e attitudini e metodi di studio e di lavoro si dispiegano come un quaderno che registri le tracce di linguaggi paralleli, di evoluzioni analoghe, di singolari, anche se ufficialmente negate, affinità.

Poi, ancora, spionaggi e maneggi segreti, diplomazie parallele, delazioni e tradimenti, punizioni efferate; di contro: frequentazioni letterarie, confronti e scambi di linguaggi e di tecniche, letture storiche e devozioni filosofiche.

Vi sono, infine, vicinanze di altra natura e non meno radicali divergenze: la "forma" della città e la tessitura del suo intreccio urbanistico; il rapporto tra il *continuum* edilizio e l'emergenza di singolari architetture (che esse pure giungono da lontano per poi incrociarsi tuttavia al loro momento finale: da Roma e da Bisanzio, soprattutto, tradotte in chiese e moschee, in cisterne e monumenti, in campanili e minareti, in palazzi e colonne); le non meno significative macchine degli arsenali e dei cantieri navali, e così via. Ma vi è la vita sull'acqua che appare – almeno nell'iconografia di cui disponiamo – in tutto e per tutto simile: con barche e caicchi, con canotti e lance, costantemente impegnati a trasbordare merci e traghettare uomini, a mettere in comunicazione sponde opposte, navi e moli, fondaci e magazzini. È singolare come assai spesso la cartografia antica colga assai più di quel che si possa immaginare queste similitudini e "riduca" a segni e simboli analoghi o coincidenti le forme, le dimensioni, gli accostamenti, le proporzioni di tutto quanto dà spessore e caratteri alle due città.

Ma, dicevamo, le divergenze: Venezia, da un lato, è circondata e "posseduta" dall'assedio dell'acqua (mare o laguna, poco importa); Istanbul, per contro, abbraccia il mare e lo ingloba in sé; Venezia, la sua arte e le sue immagini, è un brulicare di figure, dalle mitiche origini della fondazione alla fine politica e anche oltre, nella nuova stagione "moderna" e contemporanea; la sua antica madre del Bosforo ha, nel corso di una storia bimillenaria, più volte e dolorosamente lasciato le immagini, le *icone*, per linguaggi insieme più austeri e cifrati,



*Bailo a Costantinopoli*, in G. Grevembroeck, *Gli abiti de Veneziani*, ms. Gradenigo Dolfin 49, vol. I, tav. 74. Biblioteca del Museo Correr.

astratti e sublimi. Capitali, tuttavia, ambedue fiere e coscienti del loro ruolo non meno che del loro destino: e ambedue circondate ed esaltate dall'aura del mito: biblioteche e archivi in cui ogni tomo, ogni faldone, ogni raccolta di carte si dispone quasi come un mattone, una pietra, un pilastro a strutturare queste incommensurabili sedimentazioni di storia e di pensiero, di forma e di coscienza di sé in edifici preziosi e molteplici, in macchine delicate e tenaci: secrezioni gigantesche, insieme superbe e pezzenti, fatte di materia organica e di cristalli, di sterco e di pietre preziose, di crisoberillo, d'agata, di fango e di stracci, di legno e di creta, di topazi e di rubini, di cristallo di rocca; miti che, nella sostanza letteraria poetica artistica si incrociano, si confondono, s'ibridano: liturgie cantate e riti d'iniziazione, patriarchi d'occidente e d'oriente, monaci e stiliti, dervisci e muezzin, preghiere.

E la raffinatezza. Che è comune ai due mondi o che Venezia *copia*, insegue, falsifica; ovvero che Istanbul ammira e desidera (ah, quel viaggio di Gentile sul Bosforo!): talché ci si chiedeva: chi imita chi? Legature di cuoi dorati, rabeschi su velluti, *ramages* su stoffe preziose, melograni, pavoni; lampade da moschea e cesendelli da palazzo, vetri, ceramiche, bruciapropumi, nielli, smalti, metalli ageminati, acciai. Ori, cristalli, mosaici.

"Sopra ogni altro interesse della Repubblica è sempre importante quello con li Ottomani – scrive Giovanni Grevembroeck – per li confini estesi di quella gran Potenza, e per le molte guerre, paci, trattati, commercio, dazij, e consolati; ... e per le giurisdizioni da Veneziani acquistate nella presa d'Oriente, e nel possesso, e perdita dell'Arcipelago, Regni di Candia, e di Cipro, Albania, Morea, Grecia, ed altri luoghi..."

L'ingresso di un *bailo* veneziano viene quindi magnificato come l'epifania di un potere alto e regale anche allorché, ridottosi al semplice insediamento d'un ambasciatore di secondo rango, avveniva tra l'indifferenza di una metropoli dedita ad altro e affaticata nella gestione della propria immensità vivace e caotica. Ma allorché qui giungono gli orientalisti romantici, ecco rispolverato ogni splendore e ogni seduzione, ogni fantasia e ogni luogo comune per dar vita a scene affascinanti, pittoresche, sognate, eccessive. Come a Venezia *dopo la fine*, tra retorica e nostalgia, tra rimpianto e frustrazioni insensate.

Ambedue de-classate, non più capitali, i destini divergono: l'una, Istanbul, mantiene e fa esplodere la propria inesaurita vitalità in una mutazione incontenibile; l'altra, Venezia, s'affievolisce implodendo, ripiegandosi sul proprio passato, ancorché molti (tutti?) s'aspettino quella nuova linfa che, strappandola all'apatia, ne ri-disegnerà orizzonti e destini, ancora a dialogare con quella madre-sorella che Enrico Dandolo avrebbe voluto eleggere a nuova-Venezia, tanto gli apparivano segnati in un cammino *necessariamente* comune i destini e le fortune.

*Giandomenico Romanelli*

Şehir Müzeleri olarak, Venedik ile Konstantinopolis-İstanbul arasındaki ilişkileri konu alan bir sergiyi gerçekleştirmeye davet edildiğimizde, bu girişimin, konuya neredeyse kaçınılmaz olarak eşlik eden yorucu ve bayat retorik –Byzantium’un kızı Venedik, Doğuya açılan kapı, kültürler ve uygarlıklar arası köprü– kıskacı arasında sıkışıp kalma tehlikesi derhal ortaya çıktı. Başka bir deyişle, düşüncelerini tartışılmaz gerçeklere, hem yankı bulan hem de teselli edici olan kesin olgulara, bizi ayıranlardan çok bizi birleştirenleri (!) ortaya çıkarma ihtiyacına ve iyi niyetine dayandırmak isteyenler tarafından her adımda (can sıkıcı hale gelene kadar) tekrarlanan bütün o klişeler...

Ancak bu sergide anlattıklarımız, ara sıra uzun ama istikrarsız ateşkesler, pragmatik anlaşma girişimleri ve gelenekler, hatta uygarlıklar konusunda yaygın olarak radikal alternatifler oluşturma bilinci ile bölünse de, yüzyıllar boyunca süren şiddetli mücadelelerin ve vahşi çatışmaların izinde gelişir; ama aynı zamanda saygı, ya da karşılıklı hayranlığın da eksik olmadığı olaylara sahne olan fırtınalı denizin, sakin, verimli hale geldiği olaylar penceresinden iki şehir arasındaki ilişkilere bir bakıştır.

Öte yandan bu tehlike, rakiplerin mintikalarını incelememize ve göz ardı edilemeyecek bazı değişmezleri görmemize engel olmaz; bunlar, bazen kolektif paranoya özelliklerine, bazen de çatışmanın ardında yatan, sözde *asıl* nedenlerin –ekonomik, ticari, askerî dürtüler, hâkimiyet ve stratejik pazarları kontrol etme arzusu, devasa savaş düzeneğinin anlamı ve geleceği– gizlendiği, hatta kaybolduğu, yüzyılların gözü dönmüş öfkesinin izlerini taşıyan, *öteki*’ni *arayışın* hem ideolojisine hem de doğasına anlam vermeyi, onu yorumlamayı mümkün kılacak yapısal bir çerçeveyi temsil eder.

İdeolojik nedenler de yukarıdakilerden daha az güçlü değildir; bunlar da Doğu İmparatorluğu’nun “ahlakî” mirasından (bu açıdan Venedik’in, ister açıkça beyan edilmiş, ister gizli olsun, hedefleri ve niyetlerine çok aşinayız!), Hristiyanlığın ve haklarının sözde savunusuna (ama 1204, her anlamda görmezden gelinmesi imkânsız bir gölge yaratır), denizdeki üstünlüğün ısrarlı bir şekilde ilan edilmesine, erişilmez bir güç ve debdebe gösterisine, farklı sanat üsluplarının gurur duyulan zenginlik ve modernliğinin teşhirine kadar uzanır.

Bunları da karşılıklı kültürel etkileşimler, birbirini kovalayan hayat tarzları, planlanan ve itiraf edilen taklit edişler, değiş tokuşlar takip eder, derken rakibe karşı hissedilen ve bir o kadar etkili ve keskin olan merak, *öteki*’nden ilham alınan moda, *öteki*’ne dayandırılan edebi türler ve kesin bir uzlaşma ve bir arada var oluş gelir. (Giannantonio Guardi’yi, Goldoni’yi, Gozzi’yi, hatta Casanova’yı düşünmek yeter...).

Dolayısıyla, tehditkâr çehreler terk edilince veya geçici olarak bir yana bırakılınca ortak duyarlılıkların, tavırların, çalışma ve araştırma yöntemlerin simge ve öyküleri, paralel dillerin, birbirine benzeyen evrimlerin, resmî olarak inkâr edilse de yine de var olan benzerliklerin kaydedildiği bir defter gibi açılır.

Burada casusluk ve gizli manevralar, paralel diplomatik ilişkiler, muhbirlik ve ihanetler, acımasız cezalandırmaların yanı sıra, edebi buluşmalar, dil ve teknik konusunda karşılaştırmalar ve değiş tokuşlar, tarih okumaları ve felsefeye bağlılık da vardır.

Ve tabii başka türden yakın ilişkilerle, bir o kadar radikal olan farklılıklar var: şehrin “şekli” ve kentsel örgünün dokusu; inşa süreci ile farklı mimarilerin ortaya çıkışı arasındaki ilişki (bu mimariler de uzaklardan gelip sonunda kesişirler; Roma’dan ve Byzantium’dan gelip, kilise ve cami, sarnıç ve anıt, çan kulesi ve minare, saray ve sütunlara dönüşürler); tersanelerin ve silah depolarının makineleri de daha az anlamlı değiller. Ama bir de her açıdan – en azından mevcut ikonografi temelinde – birbirine benzediği anlaşılan su üzerinde yaşanan hayat var: devamlı olarak mal ve insan taşımakla, karşılıklı kıyıları arasında iletişim sağlamakla meşgul tekneler ve kayıklar, sandallar ve filikalar, ayrıca gemiler ve rıhtımlar, depolar ve ambarlar. Eski haritaların bu benzerlikleri, insanın gerçeği hayal edebileceğinden çok daha iyi bir şekilde yakalaması ve iki şehre yoğunluklarını ve karakterlerini oluşturan her şeyin şeklini, boyutlarını, bileşimlerini, oranlarını analog veya ortak işaretlere ve simgelere “indirgemesi” kayda değerdir.

Öte yandan farklılıklardan da söz ediyorduk: Venedik su tarafından (deniz veya lagün olması önemli değildir) kuşatılmışken ve suyun hâkimiyetindeyken, İstanbul tam tersine denizi kucaklar ve kendi bünyesine alır; Venedik, sanatı ve imgeleriyle birlikte, efsanevi kuruluş hikâyesinden siyasi çöküşüne kadar, “modern” ve çağdaş yeni döneminden figürlerle doludur; Boğaz’daki kadim atası ise iki bin yıllık tarihi boyunca imgelerini, *ikonlarını*, defalarca ve ıstırap verici şekilde arkada bırakıp yerini daha ağırbaşlı ve şifreli, soyut ve görkemli dillerle doldurmuştur.

Ancak her iki başkent, rollerinin olduğu kadar, kaderlerinin de bilincindedir ve bundan gurur duyar ve her ikisi de efsanenin halesiyle çevrili ve coşkuludur; kütüphanelerdeki ve arşivler-





*Bailo*, in G. Grevembroeck, *Gli abiti de Veneziani*, ms. Gradenigo Dolfin 49, vol. I, tav. 70. Biblioteca del Museo Correr

deki her cilt, her dosya, her belge tomarı neredeyse bir tuğla, bir taş, bir sütun gibi bu sınırsız tarih ve düşüncenin, çok sayıdaki değerli binanın şeklinin ve bilincinin tortularını oluşturur: organik maddeden ve kristallerden, tezekten ve değerli taşlardan, altından, akikten, çamur ve paçavralardan, tahtadan ve kilden, topazdan ve yakuttan, kaya kristalinden, hem fevkalade hem derbeder olan devasa üretimlerden; edebi, şiirsel ve sanatsal cevherde kesişen, birbirine karışan, melezleşen efsanelerden; litürjiler ve kabul törenlerinden, batının ve doğunun patrikleri, keşişleri, sütun üzerinde yaşayan münzevileri, dervişleri ve müezzinlerinden ve dualardan.

Ve bir de zarafet var tabii. Bu da her iki dünyaya aittir, veya Venedik tarafından kopya edilir, takip edilir, sahtesi yapılır; veya İstanbul ona hayrandır ve onu arzular (ah, Gentile'nin Boğaz'da çıktığı o yolculuk!), öyle ki insan kendi kendine kim kimi taklit ediyor diye soracaktır. Varaklı deriden ciltler, kadife kumaşlar üzerinde dal motifleri, narlar, tavus kuşları; camilerdeki kandiller ve saraylardaki askılı mumluklar, camlar, seramikler, buhurdanlıklar, varak işleri, mine işleri, acem işlemeli metaller, çelikler. Altınlar, kristaller, mozaikler.

Giovanni Grevembroeck, "Venedik Cumhuriyetinin Osmanlılarla olan çıkarları, o büyük gücün geniş topraklarından dolayı, oradaki sayısız savaş, barış, anlaşma, ticaret, vergi ve konsolosluklardan dolayı; (...) ve Venediklilerin Doğu seferlerinde elde ettikleri yetki alanlarından, takımadalardaki toprakların, Kandiya ve Kıbrıs krallıkları, Arnavutluk, Mora, Yunanistan ve başka yerlerin ele geçirilmesinden ve kaybindan dolayı, diğer tüm çıkarlarından üstündür" diye yazar. Dolayısıyla bir Venedik büyükelçisinin kabulü, ikinci sınıf bir elçinin basit bir şekilde göreve başlamasına indirgendiği zaman ve başka işlerle meşgul ve kendi hareketli ve kaotik, engin topraklarını yönetmekten yorgun düşmüş bir metropolün kayıtsızlığıyla karşılandığı zaman bile, görkemli bir imparatorluğun tezahürü gibi yüceltilir. Ama romantik oryantalistler buraya ulaşınca bütün şaşaa ve cazibe, bütün hayaller ve klişeler cıllanır, yerini büyüleyici, pitoresk, hayal ürünü ve aşırılığa ulaşan sahnelerle bırakır. Tıpkı, söylemle nostalji, pişmanlıklarla anlamsız düş kırıklıkları arasındaki, *sondan sonraki* Venedik'teki gibi.

Her ikisinin de statüsünde bir düşme yaşanmıştır, artık başkent değildirler, kaderleri de ayrılmıştır; biri, İstanbul, kendi yorgunluk bilmez canlılığını sürdürür ve bir patlama yaşar, diğeri, Venedik, içe doğru patlayarak zayıflar, kendi geçmişine kapanır. Bu arada çoğunluk (herkes mi?) yeni bir kan değişiminin yetişip onu o uyusukluktan koparıp almasını, ufkunu ve kaderini yeniden tasarlamasını, Enrico Dandolo'nun kaderlerinin mutlaka ortak olan bir yolda ilerlediğine inanıp yeni Venedik olarak görmek istediği o anne-kız kardeşle yeniden diyaloga girmesini bekler.

*Giandomenico Romanelli*

## I riflessi, i ritorni, le ombre

Giampiero Bellingeri

Si assiste, a Venezia e in giro per l'Italia, a un ritorno ciclico – anzi a un indugio sulle acque di Lepanto – ancora benedette dal sangue e dal trionfo del 7 ottobre 1571. Tanta fissazione su Lepanto, a ridosso della perdita veneta di Cipro, ricorda una celebrazione caparbia di una gloria precaria. Tale è appunto e dovunque la gloria, che scorre via, persino nelle acque ristagnanti della Laguna; a maggior ragione nelle turgide acque correnti del Bosforo: “Effimere sono le forme create da vampe / Svanisce ognuna in un attimo nell’abbrunato Occidente”<sup>1</sup>. Eppure, non sembra incrinarsi il turchese che foderà quel cielo tormentato dalle miserie universali sottostanti.

È una ritualità che torna a segnare una piega diffusa al trasferimento continuo in un oggi fuori dalla storia di un portentoso e vecchio, ma reputato imperituro momento, elevato a emblema e monito di immanicabile rivalsa dei cristiani buoni sui malvagi, sugli altri, sui turchi, musulmani. Vediamo da lontano, preoccupati, una sacralizzazione officiata in un tempio, in un ecclesiastico e insieme laico complesso di pilastri che sorreggono discorsi intolleranti, sempre più espliciti, nei confronti di chi è ritenuto il perenne nemico da battersi e sopprimerli (ma, così facendo, esso finisce per farsi uno spettro tenuto vivo, ad alimentare il viscerale rigetto espresso da scontri virulenti). Quasi che le cosiddette guerre di religione non si fossero risolte in rovine e aggiustamenti di conti, concretissimi quanto gli interessi contrastanti, tra potentati correligionari, più o meno amici del principe a Roma. Restano però, radicate e dolorose, le conflittualità, a 360° e intestine. Banalmente, le guerre santificate, in sé, non sono né irrevocabili, né eterne, né giuste, né sane. Al massimo saranno motivate, imbevute di pretesti. Ecco, noi ambiremmo a staccarci da melense e appiccicose retoriche e da mistificazioni pacifistiche.

Va osservato: pure sul Bosforo e negli entroterra d'Anatolia non sono in pochi a glorificare innumeri e gloriosi anniversari, censurati, dimenticati o ricordati nel lutto *da parte cristiana*. Si veda il 29 maggio 1453, giorno che sigilla una conquista, e una perdita, inesorabili, riecheggiate universalmente dalla capitale, che resta anche nostra, a ben guardare, in comune ma secondo ottiche sfaccettate e in un arbitrio condiviso. A Costantinopoli/Istanbul veniamo a ritrovarci perlomeno sul luogo dell'elisione realizzata fra l'apertura di una breccia rovinosa per



i “Romei” e la chiusura risolutiva del secolare, incessante assedio della polis, con la ricomposizione di uno stato scricchiolante e già offeso nel 1204. Si riconferma un impero sempre di quei paraggi, che con le sue tenaci sopravvivenze suggeriva a Nicolae Iorga<sup>2</sup> di sostenere l’esistenza di una sofferente, traumatizzata Bisanzio post-bizantina, ottomana, rimasta ancora in mani *rûmî*, romane, come venivano chiamate le sue genti da arabi e persiani, musulmani; e mani, andrebbe aggiunto, che non erano necessariamente articolazioni di esponenti del *Fener*, il “faro” elitario del patriarcato greco. Ai suoi sudditi tutti, e di qualsivoglia etnia e fede, quel grandioso Stato aveva ispirato una volta, e con motivazioni tanto più comprensibili in una fase di regressione, altra stanca ma equilibrata fierezza: “[I turchi] decantano, con fasto più che con superbia, la diuturnità e lunga serie di non interrotte vittorie per tanti secoli e sovra tutte le potenze, con le quali fino di presente si sono battuti, ed ostentano che finalmente, ancorché abbiano perso battaglie, avuti interni disordini, risentite rotte, sconfitte e prigionia di Sultano, tuttavolta il termine delle guerre loro sia riuscito felice, e con occupazione di paesi, dilatazione di dominio”<sup>3</sup>.

Sarà opportuno tenere a mente queste parole del *bailo* Giambattista Donà; sono da disporsi in parallelo con un’altra sua fondamentale opera (*Della letteratura de’ Turchi*, Venezia 1688) dedicata finalmente – dopo tante finte negazioni – all’esistenza e all’ammissione aperta della cultura “ottomana” espressa dalla Capitale, nei suoi luoghi istituzionali, negli spazi delle forme di una educazione che assegna la Capitale medesima a un immenso sistema culturale islamico. È anche il caso di rammentare altra reciprocità nell’offerta di modelli bellici e consolatori, stando a quanto riferiva tendenzioso ed equilibrato lo stesso bailo G. Donà: “Veramente siccome li Turchi pubblicamente ascrivono il pregio della milizia terrestre alle milizie musulmane, così l’acconsentono della marittima alle Venete. Per anco rimaneva nella memoria ed erano impresse nelle menti loro l’orrore ed il discapito riportato in tante sconfitte navali, e fino dentro le foci dei Dardanelli, e le tante vittorie sopra loro ottenute nella guerra passata [di Vienna e Morea, non di Candia! *n.d.a.*]; tuttavia non mancava nei più sensati un concetto secondo cui questa grande superiorità non si doveva riputare immortale, e s’avanzava taluno ad incolparne piuttosto la disapplicazione loro che la totale inabilità”<sup>4</sup>.

Apprezziamo il ridimensionarsi vicendevole, con quel tocco autocritico inopinato allora come ora: con intatta passione per le leggende metropolitane.

Appena sopra abbiamo detto di “parte cristiana”; si attaccherà quella formulazione perché non dice di “fronte cristiano”: noi di proposito evitiamo di cantare nel coro che accompagna le rozze esposizioni della pellicola della storia, aggressive, dove balzano in primo piano come ombre minacciose le sole fosche occasioni capaci di innescare rapporti nemmeno polemici, bensì marcatamente ostili con Istanbul/Costantinopoli e le entità politiche venute a raccogliersi intorno a quel Centro (usiamo i plurali, concentrici, telescopici).

Consapevoli dei gravi, angosciosi problemi che incombono sull’umana esistenza, a Istanbul e altrove, ci proponiamo – non solo qui, per questa occasione – di accostare gli incontri, non sempre idilliaci, però ineludibili più ancora dei conflitti, agli scontri innegabili (avvenuti non tra civiltà, ma tra città e stati). Incontri non fortuiti, con aspre e multiformi resistenze (diplomatiche, frontali, oblique, dirette e impari) opposte al processo di un’espansione ottomana, militare, economica, quindi culturale, che ebbe a costringere Venezia, e altre capitali, a studiarsi, ad acquisire, introiettare ed esprimere le varie costruzioni delle rappresentazioni di una coscienza di sé, nei vari frangenti, e nello specchio offerto dalla Metropoli sul Bosforo. Giacché Costantinopoli e Istanbul non sono semplici capitali, né due toponimi qualsiasi, l’uno greco-romano, e l’altro creduto turco (anziché sentito a mo’ di adattamento in turco di una frase costruita sulla “polis” per antonomasia). In prospettiva storica, filosofica e giuridica, quelle Capitali si succedono sul posto, cedevoli all’attrazione terrestre e territoriale, si concedono a orgogliosi trapianti nelle steppe eurasiatiche (Mosca!), assurgono al grado di Metropoli – si direbbe “fatalmente”. Ma è geografia corrugata che travaglia gli spiriti, fonte a pronostici tormentati: “Et lasciando star da parte quella esecrazione del Beatissimo Papa nostro contra i cattivi Greci, [citiamo] *quella tavola*, che si dice, ch’è di Leone, nel monastero di San Giorgio di Mangana, già anticamente nascoste in Costantinopoli. Questa, Beatissimo Padre, con alcune lettere distinte in certi quadretti, metteva l’ordine, & successione de gl’Imperatori, et finiva in questo ultimo Costantino ... laonde in quella mancava à esser piena la cella di questo Imperatore, sotto il qual è mancato l’Imperio di Costantinopoli”<sup>5</sup>.

Che non sia quella la “tavola”, o *lastra* impeccabile scrutata in fondo al Bosforo da Yahya Kemal? “Bosforo senza pari! Sul fondo sta la gloria: / Sulla *lastra* che lasci, tutto è a segno”<sup>6</sup>.

Attraverso ripetute filiazioni, rigenerazioni gravide di conseguenze, quel posto, privilegiato dalla disposizione naturale, volge in città, filtro e matrice di civiltà diffuse in tutti i distaccamenti che risentono della sua orbita: come se tutti fossero attratti, loro malgrado, nel cerchio. Una matrice – si accennava – che di norma e per provata esperienza riproduce e conquista i suoi conquistatori, e si nutre dei loro apporti differenziati. Fino a una corruzione che si rivela essere una formidabile e insonne palingenesi capace di sorprendere o di lasciare scandalizzati a fronte di tanto tragico spettacolo che offre di se stessa, da esorcizzarsi: “Fumo ostinato avvolge ancora il tuo orizzonte, / L’oscurità biancastra adagio a banchi cresce, / Costringe e opprime i corpi, a cancellarli. / Opachi sono i quadri, da polvere sommersi; / Immonda ed imponente è questa polvere densa, / Non se ne vede il fondo, hanno paura gli occhi. / A te però si addice tanta cortina cupa, / Sipario adatto a te, al tuo lugubre scenario! / ... / Oh, viva massa, sopita, come morta, / Tu affondi in grembo all’azzurro Mar di Marmara; / Decrepita Bisanzio, rimbambita da conquiste, / Vedova intatta da mille coniugi avanzata / ... / Sì, sì, rinserrati, tragedia, ricoprirti, città: / Per dormire in eterno, a mondo e tempo dissoluta!”<sup>7</sup>.

A dispetto dell’esecrazione (suggerita dai famigerati e proverbiali intrighi bizantini, già in disprezzo nella tutt’altro che limpida, leale romanità d’Occidente...), la Capitale non viene “eticamente” meno al ruolo di suscitare questioni, diciamo “d’Oriente”: sulle direzioni che s’imprimeranno alle sue armate nella prossima campagna, sulle ragioni di tanta sua forza propulsiva, portentosa (il “fanatismo turco” non basta più a spiegare una grandezza che si mantiene e rigenera; bisognerà capire in concreto il funzionamento della macchina statuale e delle dotazioni intellettuali), nonché sulle sue continuamente annunciate e attese corruzione e decadenza. Costantinopoli, poi Istanbul, ebbe dunque ad assumere, a mutuare la “missione”, lo statuto di capitale della cultura, delle culture, dell’Occidente. Si noti l’apparente paradosso: è un Occidente in cui va compreso il settore islamico, stagiato nello stesso territorio fisico, spirituale, mentale che nel mondo tardoantico ripropone e diffonde a Ponente i sistemi di pensiero elaborati nell’area ellenistica e semitica, iranica e turca; mediterranea, se si vuole, badando però a comprendere in quella cornice le terre contenute fra le terre, non bagnate dal mare. Si tratta insomma del nostro mitizzato o disprezzato Oriente. Quel “luogo comune” eccellente – irrigato da rivalità e gelosie romane, nella protratta crescita degli attriti – diventa dominato da Istanbul, certo in forza della sua collaudata levatura di sede carismatica, sempre impiantata nella realtà politica. È questa, in fondo, l’autentica, imperiale trasformazione della forza espansiva sprigionata dalla capitale. È in pratica l’occupazione dei luoghi comuni delle coscienze, prese dall’angustia o dal tripudio. Mehmed II, invitato da Pio II, con una lettera mai spedita, a convertirsi grazie a qualche gocciolina d’acqua e a farsi vero imperatore capace d’imporsi su re e principi pretenziosi e meschini<sup>8</sup>, è fantasma che solo più tardi si fissa sulle tele veneziane. Quel sultano ha il potere di permeare le trame antiturche e turcofile, di abitare i pensieri e le immaginazioni di tutti i regnanti su contrade “complementari” (come la Serenissima Repubblica, forse<sup>9</sup>), già “occupate” dal lavoro psicologico che scava la terra sotto i piedi. Città imperiale, cesarea, che esula dal suo perimetro, o triangolo, per accerchiare sovrana i regni del basso mondo: tanta la tensione, l’estensione dalla Capitale, protesa a pacificare le contrade insubordinate, ribelli. Capitale impegnata ad ammorbidire – anziché esaltare – le punte estreme di quella turcità dirompente, utilizzata e tenuta in serbo per i momenti delle conquiste<sup>10</sup>.

Per capitale intendiamo in sintesi la città che riassume e alimenta, cioè “capitalizza”, nella propria economia – spianando con tale astrazione la strada al tempo materiale che inciampa nei giorni della vita quotidiana, nelle opere, nelle emergenze – le capitali coeve, precedenti, tratteggiando i lineamenti di quelle future. Le altre capitali, assorbite, sono poi le solite, con la loro aureola: Roma (prima, seconda e terza, lì sul posto, o trascinata a Mosca), ma anche Atene, Babilonia e Trebisonda, Aleppo e Damasco, Il Cairo, le città sante di Mecca e Medina, e la “città tre volte santa”, Gerusalemme, e persino la repubblicana Ankara, al centro dell’Anatolia, ma decentrata!

Una volta acquisiti al proprio territorio politico e culturale quei determinati “luoghi comuni” del sistema d’idee declinabili secondo regole condivise e privilegiate, ecco che Istanbul risorge dalle proprie mura sbrecciate greco-latine, approfondisce le proprie striate fondamentali e amplia i confini della propria “amministrazione”, intanto che s’impone all’orizzonte con un rinnovato profilo; ne conseguono rivalità, concorrenze, gelosie accanite. Vale a dire prestigiosa, rinvigorita continuità e crescita degli attriti già manifesti in ambito cristiano: “Se la dominatrice dell’Asia, e dell’Europa, per viltà, e sordida avarizia dei greci, per antiche, incancrenite

discordie civili, e religiose, soggiacque al genio di Maometto, eterna durerà la fama del valore tuttoché sfortunato dei pochi Veneti, i quali tanto valentissima prova vi fecero nel difenderla”<sup>11</sup>. Quella profonda frattura cristiana, resa poi più grave dall’assunzione della polis nel firmamento del califfato, s’impone, irrita, affascina, attrae, respinge, intimidisce, suscita ammirazione, odio, ripulsa in chi, straniero, la contempla da fuori, temerario osa tentarne l’assedio<sup>12</sup>, la studia di dentro, la frequenta, la vive. La disapprova magari, in qualità di musulmano moralizzatore, tradizionalista e partecipe di quel sistema di valori vigenti nei paesi islamici; troppo splendida, di una opulenza peccaminosa, traviata, da correggersi; la capitale, arca di capitali vizi.

È un complesso di sentimenti che sembra escludere l’amore, patito invece per la Capitale dai suoi abitanti, dai suoi figli, via via antichi e nuovi, legittimi e adottivi (quali i primi, e come distinguerli?): *In Urbe autem sacerdotes sacras ferentes imagines sequente populo urbem lustrare: auxilium de caelo petere affligere corpora ieiuniis: atque orationibus universi cives intendere*<sup>13</sup>. Ovvero, in strofe turchesche: “Ecco la tenebra del tempo, come notte / Passa, senza deporre un’ombra sola / Ecco le sponde che respirano divine / Ecco Bisanzio, da Roma strap-pata / Il dorso ai monaci dalla barba lunga / Grava un carico speziato, a mo’ di primavera. / Sulle rive di mura dentellate, verso il nulla / Lanciano pietre, gelosi, gravi e grandi. / È vecchia, sai, Istanbul, come lo spirito è vecchia, / L’uomo più di così non può invecchiare / ... / È vecchia Istanbul, più vecchia dei ricordi, / Vieni a vederla, a visitarla bene / ... / Lì non distingui più l’Oriente dal Levante”<sup>14</sup>.

Figli originari e abitanti arrivati dopo: ma tutti, tutti quanti posterì a quei sudditi e monaci piegati sotto il peso della primavera del 1453, i quali disperati avrebbero voluto lapidare la sorte, col sasso dell’anatema. E ultimi venuti, a ripopolarla nel verso turco-islamico, stupiti, nuovi padroni scossi dai fremiti della passione, orgogliosi e nostalgici di conquiste, riconquiste, ritorni, appartenenza alla città man mano addomesticata, con le questioni che spinose si ripropongono, per arrivare a trasmissioni dalle campagne, inurbamenti soffocanti e baraccopoli, moderno, disagiato recinto alle Metropoli.

Nella percezione delle intime paure e segrete ammirazioni, esaltazioni, mitizzazioni o scongiuri dell’essenza del Bosforo, ci muoviamo verso la città di quel nostro vecchio mondo, riproposto nelle sue moltiplicate valenze. A guidarci, dentro i secoli, saranno le pietre miliari costituite dalle “cose”: libri, pagine, annotazioni, figure, disegni, soprattutto riflessioni intorno a quegli altri “sette colli” che ricalcano, trapuntano la città, asilo di magnificenza e fonte di leggende, ombelico a rinascite e occhio a visioni universalistiche. Poi, un diverso, triste fenomeno, sarà la capitale emarginata, giusto quando l’occidentalizzazione, o meglio un tipo di occidentalismo, sembrava riuscire a proiettarla di nuovo in Europa, purtroppo strappandone quelle radici, non solo islamiche, che pure all’Europa avevano fornito una rigogliosa linfa. capitale, e non sfinge: ci pone domande, ma dietro di essa non c’è il vuoto, il niente; c’è bensì uno sfondo, un paesaggio di pensieri.

Fra gli inviti e gli interrogativi che Istanbul seguita a rivolgerci, ne spicca e affiora uno. Osiamo formularlo, impertinenti. Riguarda giusto la capitale della cultura nel 2010: prima e dopo quella data, che cosa sta a raffigurare Istanbul?

Increduli davanti ai pronostici, non siamo in grado di rispondere, politicamente, sul dopo, al di là del rinvio a programmi, promesse, pressioni, speranze, minacce, ritorsioni, nonché delle celebrazioni di Lepanto, e delle variopinte volontà, o intenzioni. Peraltro, si tratta di domande e risposte rivolte al mondo intero, non solo a Istanbul, ad Ankara, all’Europa. Né manchi un cenno al passato recente, all’accoglienza concessa in Istanbul agli intellettuali e artisti in fuga e perseguitati dal cataclisma bolscevico e dal lugubre regime nazista. Veniva così di nuovo a istituirsi in città una serie di discipline scientifiche, filologiche, anche estetiche, a opera di studiosi notevoli, molti dei quali ebrei. Quelle personalità consegnavano alla nazione turca, allora in corso di moderna costruzione nella conquistata indipendenza e nuova Repubblica (1923), una impostazione accademica, turcologica, degna di tanta capitale.

Tornando al passato, molte, infinite sono le attestazioni dei rapporti instaurati da Venezia con Istanbul, sempre chiamata Costantinopoli dai veneziani, e spesso dagli ottomani (*Qostanti-niyye*). Qui tocchiamo i termini di un titolo proposto per un auspicabile lungo incontro. I riflessi, i ritorni, le ombre stanno a indicare, a stimolare atti e fatti della memoria: un ricordo che noi vorremmo il più possibile nitido, per niente elusivo. Esso risulta al contrario offuscato, reso opalescente vuoi da torbidi “orientalismi”, vuoi dalle ombre di oblio, censura, uso del passato per l’interesse e il calcolo immediato. Ai conflitti, brevi o lunghi, non possiamo non accostare, anche per via di una ingenua e utopica obiettività, le azioni svolte durante le paci

durature: fattori che tutti insieme danno corpo alle espressioni culturali, ai trattati, alle dispute, alle denigrazioni e negazioni, a quei discorsi ricchi di versioni, variabili, che le carte veneziane registrano sulla metropoli, sulla capitale.

Atti e situazioni della memoria, si diceva. Per arrivare a un tragitto, a un ritorno nella consapevolezza. Tale il fenomeno cui dovrebbe dar luogo il percorso indicato dal catalogo e dalla mostra, in un museo ideale: il museo della responsabilità, dove il visitatore e il lettore davanti alle pagine e alle “cose” della storia esposte vengono a collaborare, a identificarsi e ricollocarsi nelle diverse angolazioni delle vetrine, senza arrivare alla immedesimazione con i predecessori (i quali non andrebbero evocati e assorbiti con superficialità in un “noi” dei posteri lontani, benché emotivamente sovrapponibili; ritroviamo loro e noi, insieme e distinti): per interrogarci sulle cause di ostilità, intese, malintesi, scambi e scoperte di idee.

È un convoglio di materiali nel caravanserraglio dei tempi, inseguendo alcune tappe di un riconoscere nell'altro e ritrovare nella capitale certi valori mai così estranei: si coglierà in Toderini l'agio di ritrovarsi in Europa anche là, o qui, nel lascito divaricato di Aristotele, maestro di Alessandro, e nell'aria di Platone.

Le impostazioni acquisiscono allora una articolazione diversa rispetto a una visione che si ostina a fissarsi sulla rigida contrapposizione religiosa, culturale (anziché più semplicemente politica) del Bosforo al golfo di Venezia.

Tale direzione imboccata dalle nostre considerazioni sulla capitale non fa che adeguarsi alle rotte seguite dai legni che attraversano le vicende della storia e dal periplo compiuto negli anni intorno alle presenze, agli esemplari, ai dettagli, agli oggetti destinati alla mostra. Oggetti, cioè simboli, per la maggior parte custoditi e selezionati presso i Musei di Venezia; certo senza scordare il grato soccorso, l'appoggio, l'ospitalità degli operatori del Sakıp Sabancı Müzesi.

La scelta di procedere per questo verso dipende anche dalla consapevolezza di quanto l'esaltazione acritica, avulsa da verifiche e confronti, di ciò che si crede il proprio passato, esclusivamente proprio, e la propria monolitica identità – elementi sospinti il più possibile indietro nel tempo – impedisca di cogliere altre sfaccettature della realtà in cui si dispongono imprese e pregi che caratterizzano un luogo agli occhi degli abitanti di un altro. Siamo certo consapevoli e vittime del rischio dorato dei ripieghi su se stessi, cantati dai vati: “Scavalca il tempo, ogni cortina è schiusa, / Un'epoca trascorri ovunque a te aggradi./Io, migrando dal tempo, sono vissuto / Nei giorni in cui Istanbul conquistavamo”<sup>15</sup>.

Dove l'insoddisfazione dell'oggi verrebbe sconfitta dall'impresa di ieri, compiuta dagli avi nei quali ci si reincarna, plasmata dalla terra conquistata (ma “conquistavamo” a noi non richiama un “perdavamo” bruciante).

Noi ritorniamo in visita, secondo visioni veneziane suggerite da materiali, scorci e momenti culturali espressi nella Capitale. Espressi, cioè esposti, affinché non sfuggissero una *Dominante* (un modo per definire la propria eccellenza in Laguna). Ecco: un ritorno a un luogo comune nevralgico, ancor più che nostalgico, dove pulsano i riflessi, le eredità e le antiche immagini, capaci di rianimare i ricordi.

<sup>1</sup> Yahya Kemal Beyatlı, *Hayal Şehir*, in Idem, *Kendi Gök Kubbemiz*, Istanbul 2002, pp.30-31; cfr. Idem, *Città Chimera*, in *Nostra celeste cupola*, a cura di G. Bellingeri, Milano 2005, p. 29.

<sup>2</sup> N. Iorga, *Bysance après Bysance*, Bucarest 1935.

<sup>3</sup> *Relazione di Giambattista Donado, ... letta il 20 agosto 1684*, in *Relazioni di Ambasciatori Veneti al Senato*, a cura di L. Firpo, XIII, *Costantinopoli (1590-1793)*, pp. 1079-1137, in particolare p. 1118.

<sup>4</sup> Ivi, p. 1133.

<sup>5</sup> Lettera di Leonardo da Scio, arcivescovo di Metelino, a papa Nicola V sulla presa di Costantinopoli, in F. Sansovino, *Historia universale dell'origine, guerre et imperio de Turchi*, Venetia MDCLIV, p. 258v.

<sup>6</sup> Yahya Kemal Beyatlı, *Istiniye*, in Idem, *Kendi Gök Kubbemiz*, cit., p. 56; cfr. Y.K. Beyatlı, in *Nostra celeste cupola*, cit., p. 57.

<sup>7</sup> T. Fikret, *Sis*, (“Nebbia”), da *Rübâb-i şikeste, Halûk'un Defteri ve T. Fikret'in diğer eserleri*, Istanbul 1962, pp. 2-7.

<sup>8</sup> Cfr. L. D'Ascia, *Il Corano e la Tiara: l'Epistola a Ma-*

*ometto di Enea Silvio Piccolomini (papa Pio III)*, prefazione di A. Prosperi, Bologna 2001, *passim*.

<sup>9</sup> Cfr. G. Bellingeri, *Il Golfo come appendice: una visione ottomana*, in *Mito e antimito di Venezia nel bacino adriatico (secoli XV-XIX)*, a cura di S. Graciotti (serie “Media et Orientalis Europa”, 1, della Fondazione Giorgio Cini), Roma 2001, pp. 1-21; anche in Idem, *Turco-Veneta*, (“Analecta Isisiana”, LXV), Istanbul 2003, pp. 9-29.

<sup>10</sup> Questo affermiamo, diversamente da ciò che sostiene, in modo lirico e commosso, il raffinato poeta e critico A.H. Tanpınar, nella sua *Istanbul*, in Idem, *Beş Şehir*, Istanbul 1994, p. 160. Il grande, sensibile letterato, vuole vedere stagliarsi tersa, senza alcuna venatura, assoluta, la turcità del paesaggio architettonico della Metropoli, la quale presenta invece, non soltanto a parere di chi sta scrivendo qui, una urbanità e regia urbanizzatrice islamico-ottomana affidata ad artefici discendenti da note famiglie di mastri costruttori e architetti anatolici, già al servizio di committenti bizantini e selgiuchidi, e promotori e parteci-

pi di stili che mutano nella storia, nella geografia.

<sup>11</sup> È la considerazione di E. Cicogna, quando presenta N. Barbaro, *Giornale dell'assedio di Costantinopoli, 1453*, corredato di note e documenti per E. Cornet, Wien 1856, p. III.

<sup>12</sup> Due almeno le occasioni temerarie in cui il governo veneziano decide di mettere alle strette la capitale: negli anni settanta del XV secolo (quando il Conquistatore si fa insidioso e prende Negroponte), spingendo invano Uzun Hasan, signore della Persia e di parte dell'Anatolia, ad attaccare gli ottomani da est; poi ancora nel XVII secolo, arrivando a sbarrare i Dardanelli durante la guerra di Candia, per impedire l'uscita della flotta dal Bosforo e l'entrata di rifornimenti in città.

<sup>13</sup> *Europa* Pii P. Maximi, Venetiis 1501, p. XXIV.

<sup>14</sup> F.H. Daglarca, *Istanbul Fetih Destanı*, in Idem, *Dört Kanatlı Kuş, Seçilmiş Şiirler*, Yaşar Nabi önsözülle, Istanbul 1970, pp. 130-131.

<sup>15</sup> Yahya Kemal Beyatlı, *Haluk Sehsevaroglu'na*, in Idem, *Rubâiler*, Istanbul Fetih Cemiyeti, Istanbul 1963, p. 10. Per Anna, Meryem, Füsün.

## Yansımalar, geri dönüşler, gölgeler

Giampiero Bellingeri

Lepanto/İnebahtı sularında dökülen kanlar ve elde edilen zafer Venedik'te ve İtalya'nın diğer kentlerinde 7 Ekim 1571'den beri dönem dönem hatırlanır. Venedik'in Kıbrıs'ı kaybetmesinden hemen sonra kazanılan, her an yitirilebilecek böyle bir zaferin kutsanması bir saplantıya işaret eder. Nitekim şan ve şeref her yerde böyledir, Lagün'ün durgun sularında bile akar gider; bu, Boğaz'ın çalkantılı akıntısında daha da geçerlidir: "...Bu ateşten yaratılmış yapılar fânîdir; / Kaybolur hepsi de bir anda kararmakla batı..."<sup>1</sup> Ancak, altında yatan evrensel sefaletten ıstırap duyan gökyüzünün turkuaz renginde en ufak bir çatlak görülmez.

Bu, olağanüstü ve eski ama ebedi bir anın, iyi Hristiyanların kötülerden, ötekilerden, yani Türklerden, Müslümanlardan aldığı kaçınılmaz intikamın simgesi ve uyarısı haline getirilen bir anın günümüze sürekli aktarılması eğilimine işaret eden bir ritüeldir. Yenilgiye uğratılması ve bastırılması gerekli ezeli düşman sayılanlara karşı gitgide daha açıkça dile getirilen hoşgörüden yoksun nutuklara dayanak sağlayan, hem dini hem de laik bir yapıya sahip bir tapınakta, sütunların arasında yapılan bu kutsallaştırma törenine ancak uzaktan, endişeyle tanık oluyoruz (düşman sadece bu şekilde sürekli canlı tutulan bir hayalet halini alır ve şiddetli yakarışlarla ifade edilen içgüdüsel inkârı besler). Roma'daki hükümdarın sözde dostları ve dindaşı olan hükümdarların çelişen çıkarları açısından son derece somut hesaplaşmalara dayanan o sözde din savaşları felaketlerle sonuçlanmıştı. Geriye de derinlere kök salmış, ıstırap verici, içe dönük çatışmalar kalmıştı. Kutsanmış savaşlar ne geri dönülemez, ne ebedi, ne haklı, ne de kutsaldır. Arkalarında gerekçeler, bahaneler yatar. Biz de yavan söylemlerden ve barışçıl mistifikasyonlardan uzak durmayı hedefleyeceğiz.

Boğaziçi'nde ve Anadolu hinterlandında da yüceltilen sayısız şanlı yıldönümlerini *Hristiyanlar* unutmaya çalışmakta veya üzüntüyle hatırlamaktadır. Örneğin 29 Mayıs 1453 hem bir fethi, hem de bir kaybı mühürleyen bir tarih; dikkatli bakınca çok yönlü bakış açılarına ve ortak iradeye göre herkese ait olmaya devam eden bir başkentten amansız ve evrensel bir şekilde yankılanır. Konstantinopolis/İstanbul'a geldiğimizde, "Romaioi" için felaket anlamına gelen bir yariğin açılmasıyla "Polis" in yüzyıllık, sonu gelmeyen kuşatmasının kati bir şekilde sonuçlanmasının ardından, 1204'den beri zaten yaralı ve çatırdamakta olan bir devletin bitip bir başkasının yeniden oluştuğu mekâna geliyoruz. Yeni imparatorluk büyük bir azimle hayatta kalarak,



Nicolae Iorga'nın Osmanlı hâkimiyetinde acı çeken, travma geçirmiş bir Bizans-sonrası Bizans olduğu iddialarına esin vermişti;<sup>2</sup> öyle ya, şehir, Arapların ve İranlıların "Rum" adını verdiği, ama Rum Patrikliğinin Fenerli elitini pek de temsil etmeyen bir halkın eline geçmişti. Ancak o muhteşem devlet de bir zamanlar, bir gerileme döneminde çok daha anlaşılır olan gerekçelerle, her türlü etnik kökenden ve inançtan tebaasına yorgun ama dengeli bir gurur duygusu vermeye çalışıyordu:

"(Türkler) bugüne kadar yüzyıllar boyunca ve mücadele ettikleri bütün iktidarlara karşı aralıksız olarak kazandıkları zaferlerin ne kadar uzun süreli olduğundan, kibirden çok azametle söz ederler ve muharebe kaybetmiş olmalarına, kendi içlerindeki karışıklıklara, parçalanmalara, yenilgilere ve padişahın tutsak edilmiş olmasına rağmen savaşlarının sonuçta kendi lehlerine bittiğini ve ülkelerin fethi ve topraklarının genişlemesiyle sonuçlandığını böbürlenerek anlatırlar (...)"<sup>3</sup> Büyükelçi Giambattista Donà'nın bu söylediklerini akılda tutmak ve onları –boşa çıkan birçok inkârdan sonra– başkenti devasa bir kültür sistemine tahsis eden bir eğitim sisteminin farklı mekânlarında ifade edilen Osmanlı kültürünün varlığını ve açıkça kabulünü konu alan bir başka temel eseriyle (*Della letteratura de' Turchi* [Türk Edebiyatı Hakkında], Venedik 1688) paralel olarak ele almak yararlı olacaktır. Yine Büyükelçi Donà'nın tarafı ama dengeli bir ifadeyle anlattıklarına göre, savaşla ilgili teselli edici örneklerin karşılıklı olarak sunulduğunu da hatırlamak gerekir:

"Aslında Türkler karadaki en iyi orduların Müslüman olduğunu, ama denizde Venedik'in üstün geldiğini kabul ediyorlar. Denizde, hatta Çanakale Boğazı hinterlandında uğramış oldukları yenilgilerin neden olduğu dehşet ve zararlar, Mora'da onlara karşı kazanılan zaferler hafızalarına kazınmış olmalı; ancak en akli başında olanlarının arasında, bu büyük üstünlüğün ölümsüz olamayacağı kavramı yok değil ve bazıları kendi yeteneksizliklerinden çok uygulama noksanlıklarını suçluyor..."<sup>4</sup>

Günümüzde olduğu gibi o zamanlar da beklenmedik bir özeleştiriyi içeren ve gücünden kaybetmemiş bir tutkuyla yapılan bu karşılıklı yeniden boyutlandırmayı takdir ediyoruz.

Biraz yukarıda yalnızca "Hristiyanlar" dedik; "Hristiyan cephe" denmediği için bu ifade eleştirilecektir: biz, İstanbul/Konstantinopolis ile ve o Merkez'in çevresinde toplanan politik kurumlarla polemik yapmakla kalmayıp belirgin düşmanca ilişkiler yaratabilecek karanlık fırsatların tehditkâr gölgeler gibi öne çıktığı, tarihin film şeridinin kaba ve saldırgan bir şekilde ışığa maruz bırakılışına eşlik eden koroda yer almaktan özellikle sakınıyoruz (çoğul halini ortak merkezli, uzağı gören anlamından dolayı kullanıyoruz).

İstanbul'da olsun, başka yerlerde olsun, insanoğlunun varlığı üzerinde baskı yaratan ciddi ve ıstırap verici sorunların bilincinde olup –sadece bu fırsatla sınırlı olmamak üzere– daima huzurlu olmayabilen, ama çatışmalardan daha kaçınılmaz olan buluşmaları, inkâr edilemeyecek (ve uygarlıklar arasında değil, şehirlerle devletler arasında gerçekleşmiş olan) çatışmalarla yana getirmeyi öneriyoruz. Bu buluşmalar rastlantı sonucu ortaya çıkmadı, Osmanlıların askeri, ekonomik ve dolayısıyla kültürel genişlemesine diplomatik, cepheden yandan, doğrudan ve eşit olmayan dirençler gösterildi; Venedik ve başka başkentler kendilerini Boğaziçi'ndeki metropolün sunduğu aynada incelemeye, öz bilinçlerinin çeşitli tezahürlerini ifade etmeye mecbur kaldılar. Nitekim Konstantinopolis ile İstanbul basit birer başkent veya biri Yunan-Roma, diğeri Türk sanılan (tanım gereği "Polis" kelimesi üzerine kurulu ve Türkçeye uyarlanmış) sıradan iki yer adı değildir. Tarihi, felsefi ve hukuki açıdan bu başkentler aynı mekânda birbirini takip eder, her ikisi de toprağın ve bölgenin çekimine karşı koyamaz, Avrasya steplerine gururla nakledilmeye (Moskova!) izin verirler, neredeyse kaçınılmaz bir şekilde metropol düzeyine ulaşırlar. Ama ruhlara eziyet eden ve ıstırap verici öngörülere kaynak olan, inişli çıkışlı coğrafyadır.

"Muhterem Papamızın kötü kalpli Grekleri lanetlemesini bir yana koyarak, eskiden Konstantinopolis'te saklanan ve şimdi Manganalı Aziz Yioryios'un manastırında yer alan ve Leone'ye ait olduğu söylenen o levhadan [alıntı yapıyoruz]. Bu levha, Muhterem Peder, resimlerin üzerindeki bazı harfler aracılığıyla imparatorların sıralamasını tespit ediyordu ve Konstantinos ile sonlanıyordu. (...) Bu imparatorun üzerinde harf yoktu ve onun döneminde Konstantinopolis İmparatorluğu sona ermiştir."<sup>5</sup>

Yahya Kemal'in Boğaz'ın derinliklerinde gördüğü o kusursuz levha bu mudur acaba?

"Eşsiz Boğaz! Şerefli hayâlin derindedir! Senden kalan o levhada her şey yerindedir!"<sup>6</sup>

Yeniden ve yeniden çoğalmalar ve çeşitli sonuçlara yol açan yeniden doğuşlar sonucunda, doğası gereği ayrıcalıklı olan o konum, yörüngesinin etkisinde kalan uzak bölgelere yayılmış bütün uygarlıkların filtresi ve matrisi görevini gören o kente götürür; sanki herkes, istemeden, o daireye çekilir.

Bu matris kendi fatihlerini çoğaltır ve fetheder ve onların farklı katkılarından beslenir, öyle ki, heybetli ve uykusuz bir yeniden doğuş haline gelen ve kendiyle ilgili sunduğu trajik manzara karşısında yarattığı şaşkınlık ve şok sonucunda kendi kendini kötülükten kurtaran bir yozlaşma düzeyine ulaşır:

Sarmış yine afakini bir dūd-i muannid, / bir zulmet-beyzâ ki, peyâpey mütezayid, / Tazyîkinin altında silinmiş gibi esbâh, / Bir tozlu kesâfetden ibâret bütün elvâh; / Bir tozlu ve heybetli kesâfet ki nazarlar / Dikkatle nüfuz eyliyemez gavrine, korkar! / Lâkin sana lâîk bu derin sût-re-i müslim, / Lâîk bu tesettür sana, ey sahn-i mazâlim! / ... / Ey Marmara'nın mâi der-agûşu içinde / Ölmüş gibi dalgın uyuyan tûde-i zinde. / Ey köhne Bizans, ey koca fertût-i musahhir, / Ey bin kocadan artakalan bîve-i bâkir; / ... / Örtün, evet, ey haile... Örtün, evet, ey şehir; / Örtün, ve müebbed uyu, ey fâcîre-i dehr!..."<sup>7</sup>

Batı'nın saydam olmaktan uzak, sadık Romalı niteliğini hor gördüğü, kötü şöhretli ve dillere destan Bizans dalaverelerinin akla getirdiği üzere, Başkent "etik açıdan," "Doğu" olarak niteledirebileceğimiz bir alanda, bir sonraki seferde ordularına verilecek hedefler konusunun, bu mucizevi, itici gücün ("Türk fanatizmi" süregelen ve yeniden canlanan bir cesameti açıklamaya yetmez artık; devlet mekanizmasının ve entelektüel niteliklerinin işleyişini somut olarak anlamak gereklidir) ve devamlı ilan edilen ve gerçekleşmesi beklenen yozlaşma ve çöküşün sorgulanmasına neden olmaktan geri kalmaz.

Dolayısıyla Konstantinopolis'in ve daha sonra İstanbul'un, kültür Başkenti, daha doğrusu kültürlerin, Batı'nın Başkenti statüsünü, "misyonunu" edinmesi ve ödünç alması gerekli olmuştur. Burada bir paradoks dikkati çekmektedir: bu Batı, aynı fiziksel, ruhsal ve zihinsel bölge içerisinde tanımlanmış olan İslami alanı da kapsar; bu alan, eskiçağın sonlarında Helenistik ve Sami, İran ve Türk, yani Akdeniz olarak nitelendirilebilecek bölgede geliştirilen düşünce sistemlerini Batı'ya tekrar önerir ve yayar, ama o çerçeve içine, karayla çevrili, denize kıyısı olmayan toprakları dahil etmeye dikkat eder. Dolayısıyla burada sözü edilen, efsaneleştirilen ve aşağılanan Doğu'dur. İhtilafların sürekli artmasıyla, Roma'ya özgü rekabetle ve kıskançlıklarla beslenen o mükemmel "klişe," politik gerçekliğe dayanan ve İlahi Merkez olmanın verdiği denenmiş üstünlük sayesinde İstanbul'un hâkimiyetine girer. Başkent'ten yayılan gücün geçirdiği hakiki değişim, bir imparatorluk şehrine dönüşüm budur. Gerçekte, endişenin veya coşkunun etkisinde olan vicdanların klişelerce istilasidir. II. Pius'un aslında hiç gönderilmemiş bir mektup yoluyla, birkaç damla suyla din değiştirmeye ve iddialı, hasis krallara ve prenslere hakim gerçek bir imparator olmaya davet ettiği II. Mehmed,<sup>8</sup> şimdilik bir hayalettir, daha sonra Venedik'te tablolar yoluyla somutlaşacaktır. O padişah, Türk karşıtı ve Türk yanlısı entrikaların üstesinden gelmeye ve "ikincil" bölgelerdeki (belki Serenissima'da olduğu gibi<sup>9</sup>) ayaklarının altındaki toprağı kazan psikolojik işlerle "meşgul" olan hükümdarların düşüncelerini ve hayallerini süsleme ve onlara nüfuz etme gücüne sahiptir. Kendi alanından veya üçgeninden taşan imparatorluk şehri (hatta Sezarların şehri), alt dünyanın krallıklarını çevreler; Başkent'ten yayılan enerji, başkaldıran, boyun eğmeyen bölgeleri sakinleştirmeye çalışır. Fetih anları için yedekte tutulan, patlamaya hazır Türklüğün aşırı uçlarını yüceltmek yerine yumuşatmayı görev edinir bu Başkent.<sup>10</sup> Başkent derken, kendi ekonomisi içinde çağdaş başkentleri veya daha öncekileri yeniden ele alıp besleyen, "sermayeleştiren" –bu soyutlama sayesinde günlük hayatın gündemiyle, işle güçle ve acil durumlarla tökezleyen maddi zamana yolu açan– ve geleceğin başkentlerinin hatlarını çizmeye başlayan kenti kastediyoruz. Özümseven diğer başkentler, her biri başında bir hale taşıyan bildiğimiz kentlerdir: Roma (birincisi, ikincisi ve üçüncüsü, kendi yerinde veya Moskova'ya sürüklenmiş olarak), Atina ile Makedonya, Babil ile Trabzon, Halep ile Şam, Kahire, kutsal Mekke ve Medine, "Üç Kere Kutsal" Kudüs, hatta Anadolu'nun orta yerindeki ama merkez olmaktan çıkmış Ankara!

Siyasi ve kültürel alanına ortak ve ayrıcalıklı kurallara göre çekimi yapılabilen düşünce sisteminin "klişelerini" dahil ettikten sonra, İstanbul yarılmış Greko-Latin surların üzerinde yeniden doğar, temellerini derinleştirir ve "yönetiminin" sınırlarını genişletir, bu arada ufukta yeni bir profille kendini dayatır. Bunu çekişmeler ve şiddetli kıskançlıklar takip eder. Bir başka deyişle, Hristiyan ortamında zaten var olan ihtilafların daha güçlü bir şekilde devamı ve gelişimi sağlanır: "...Asya'nın ve Avrupa'nın hâkimi, korkaklıktan, Rumların sefil cimriliğinden, kadim, kangrenleşmiş sivil ve dini anlaşmazlıklardan dolayı Muhammed'in dehasına boyun eğdiyse de, onu korumak için büyük cesaret gösteren az sayıdaki Venediklinin talihsiz cesaretinin şanı sonsuza kadar sürecektir..."<sup>11</sup>

"Polis" in İslam dünyasına dahil edilmesiyle daha da ciddileşen o derin Hristiyan çatlak, onu dışarıdan izleyen, kuşatmaya kalkışan,<sup>12</sup> onu içeriden inceleyen, onu yaşayan –hatta ahlakçı,

geleneklerine bağılı Müslüman kimliğiyle, İslam ülkelerinde yürürlükte olan o değer sisteminin bir üyesi olarak onu fazla görkemli bulduğu için, günahkâr, yoldan çıkmış, ıslah edilmesi gerekli bir zenginliğe sahip olduğu için onaylamayan– yabancıya kendini dayatır, onu rahatsız eder, büyüler, çeker, iter, gözünü korkutur, hayranlık uyandırır, nefret uyandırır, geri püskürtür. Bu, hem kadim hem yeni kent sakinlerinin hem yasal hem evlat edinilen çocuklarının (ilk çocuklar hangileridir ve onları nasıl ayırt etmeli?) Başkente duyduğu aşkı dışlar gibi görünen bir duygu bileşimidir:

“Din adamları kenti arındırmak için kutsal ikonları törenle taşıyordu, din adamlarını da müminler izliyordu ve inayet için göklere yakarırlarken oruç tutarak kendi bedenlerine çile çektiriyorlardı: bu duaları dinleyen yurttaşlar da dua ediyordu...”<sup>13</sup> Veya, Türkçe mısralarla, “İşte zamanın karanlığı, gece gibi, / Geçer bir gölge komadan. / İşte Tanrı nefesli sahillere, / İşte Bizans, kopmuş Roma’dan. / Sakalları uzamış keşişler sırtında, / Bahar halinde bir yük. / Sur örülmüş kıyılarda yokluğa taraf, / Taşlarlar, kıskançlıkla ağır ve büyük. / Eski İstanbul, ruh kadar eski, / İnsan daha fazla eskiyemez ki. / ... / Eski İstanbul hatıralardan eski, / Göresin usul usul gez ki... / Farkedilmez Doğu ve Batı...”<sup>14</sup>

İlk çocuklar ve sonradan gelen sakinler; ama hepsi 1453 yılının ilkbaharının yükü altında iki büklüm, aforoz yoluyla kaderlerini taşlamak isteyecek kadar çaresiz o tebaanın ve kralların soyundandır. Son gelenler, yani kentte iskân edilen Türk-Müslümanlar, şaşkın, tutkunun titreleriyle sarsılmış olan, fetihlerden, yeniden fetihlerden, geri dönüşlerden, giderek ehlileşen ve yeniden gündeme getirilen dikenli sorunlardan dolayı kente ait olmaktan gurur duyan ve özlem hisseden yeni sahiplerden, kırsal kesimden göçlere, boşucu bir kentleşmeye, Metropol’ün çevresinde modern, zavallı bir çit oluşturan gecekondu mahallelerine...

Mahrem korkuların ve Boğaz’ın içerdiklerine duyulan gizli hayranlıkların, coşkuların, onları efsaneleştirmelerin veya ona yakarışların algılanması, bizi o eski dünyamızın sayısız değerler yoluyla yeniden önerilen kentine götürür. Yüzyılların içinde bize rehberlik edecek olanlar, “nesnelerin” oluşturduğu kilometre taşlarıdır: kitaplar, sayfalar, notlar, resimler, çizimler, özellikle kentin sınırlarını çizen, sabitleyen o Yedi Tepe’nin çevresindeki yansımalar, ihtişamın sığınma yeri, efsane kaynağı, yeniden doğuşlar için gerekli göbek bağları ve evrensel vizyonlara açık gözler... Sonra da, Batılılaşma, daha doğrusu bir tür Batıcılık, sadece İslam’dan kaynaklanmayan ve Avrupa için bile güçlü bir candamarı sağlamış olan köklerini ne yazık ki kopararak, kenti yeniden Avrupa’ya yöneltecek gibiyken, marjinalleşen Başkent farklı, hüzünlü bir olguya dönüşecektir. Sfenks değil de, Başkent: Bize sorular sorar, ama arkasında boşluk yoktur, tam tersine, düşüncelerle dolu bir arka fon, bir peyzaj vardır.

İstanbul’un bize yöneltmeye devam ettiği çağrılarının ve sorularının arasında özellikle biri öne çıkar. Küstahça dile getiririz o soruyu. Soru, 2010 Kültür Başkenti ile ilgilidir: O tarihten önce ve sonra, İstanbul’u temsil eden nedir?

Tahminler karşısında şaşkına dönüyoruz; programların, taahhütlerin, baskıların, ümitlerin, tehditlerin, misillemelerin ertelenmesinin ve tabii İnebahtı kutlamalarının ve rengârenk isteklerin veya niyetlerin ötesinde, politik açıdan cevap verecek durumda değiliz. Bunlar ayrıca sadece İstanbul’a, Ankara’ya veya Avrupa’ya değil, dünyanın tamamına yöneltilen sorular ve cevaplardır. Yakın geçmişte, Bolşevik felaketinden ve karanlık Nazi rejiminin zulmünden kaçan entelektüellerin ve sanatçıların İstanbul’da ağırlandırmış olduğunu da unutmamak gerekir. Böylece, çoğu Yahudi olan ünlü bilimadamlarının sayesinde bilim, filoloji ve hatta estetik disiplinleri yeniden ele alındı. Yeni Cumhuriyet kurulurken (1923) gerçekleşmekte olan modern inşaa döneminde bu kişiler Türk ulusuna bu başkente yakışır bir akademik ve Türkolojik başlangıç noktası sağladı.

Geçmişe dönmek gerekirse, Venedik ile, Venediklilerin hep Konstantinopolis ve Osmanlıların Kostantiniye dediği İstanbul arasında kurulan ilişkilerle ilgili birçok tanıklık mevcuttur. Burada, uzun ömürlü olacağı umulan bir buluşma için önerilen bir konuya değiniyoruz. Yansımalar, geri dönüşler, gölgeler bellekteki olayları ve bilgileri, muğlak değil, mümkün olduğu kadar açık seçik olmasını istediğimiz anıları canlandırır. Ama o anılar tam tersine, ister bulanık “oryantalizmler”den, ister unutulmanın, sansürün, bize yakın olan çıkar ve hesaplar için geçmişin kullanımının gölgelerinden dolayı olsun, muğlak ve donuk görünür. Saf ve ütöpik bir nesnellikten dolayı, kısa olsun, uzun olsun, çatışmaları ve sürekli barış dönemleri sırasında gerçekleşen olayları yan yana getirmemek mümkün değildir; bu unsurların hepsi bir arada olduğu zaman kültürel ifadeleri, anlaşmaları, ihtilafları, aşağılamaları ve inkârları, Venedik belgelerinin Başkent hakkında kaydettiği, birçok farklı versiyonu olan o zengin söylemi oluşturur.



Bellekteki olaylar ve bilgiler demiştik. Bilince ulaştıracak bir güzergâh, bir dönüş için gerekli olanlar... İdeal bir müzede –*Masumiyet Müzesi*’nde– katalogun ve serginin işaret ettiği güzergâhın yol açması gereken budur; buradaki ziyaretçi ile sayfaların, sergilenen tarihi “nesnelerin” okuru işbirliği yapar, camekânlara farklı bakış açıları yoluyla kendilerini konumlandırırlar, onlarla özdeşleşirler, ama daha öncekilerle kendilerini bir tutmazlar. Amaç düşmanlığın, anlaşmaların, yanlış anlamaların, düşünce alış verişlerinin ve keşiflerinin nedenlerini sorgulamaktır.

Bu, tüm zamanların kervansarayında bir malzeme kervanıdır, yolculuğun aşamaları birbirini izler ve onca yabancı değerler ötekinde ve Başkentte yeniden bulunur: Toderini’de, oradayken de, burada, İskender’in hocası Aristoteles’in mirasını yaşarken ve Platon’un havasını solurken de, Avrupa’da bulunuyor olmanın verdiği rahatlık sezilecektir.

O zaman başlangıç noktalarına, Boğaz ile Venedik Körfezi arasında (basitçe politik değil de) katı dini ve kültürel bir karşılaştırmaya odaklanmakta inat eden vizyona göre farklı olan söylemler eklenir.

Başkent hakkındaki düşüncelerimizin aldığı bu yön, tarihi aşırıp gelen gemilerin izlediği rotalara ve kaderlerinde burada sergilenmek olan örneklerin, ayrıntıların ve nesnelerin yıllar boyu yaptığı döngüsel yolculuğa uymaktan başka bir şey yapmaz. Bu nesnelerin, daha doğrusu simgelerin büyük kısmı Venedik müzelerinde muhafaza edilmektedir; burada Sabancı Müzesi’nin yardımlarına, desteğine ve misafirperverliğine müteşekkirdiğimizi unutmamak lazım.

Bu yönde ilerleme kararı, insanın kendine ve sadece kendine ait olduğuna inandığı bir geçmişin eleştirilmeden yüceltildiğini, doğrulanmadığını ve karşılaştırıldığını farketmesine bağlıdır; tarih içinde olabilecek en eski zamana kadar itilen unsurlar olarak kendi yekpare kimliğinin, bir yerin sakinleri için başka bir yeri niteleyen atılımları ve değerleri içeren gerçekliğin başka yönlerini algılamayı engellediğinin bilincine de bağlıdır. Şairlerin dediği gibi, insanın kendi içine eğilmesinden kaynaklanan, üstü yaldızlanmış tehlikelerin bilincinde olduğumuz, hatta kurbanı olduğumuz kesindir:

“...çık tayy-ı zamân et açılır her perde / bir devr geçir istediğin her yerde / ben hicret edip zamânımızdan yaşadım / İstanbul’u fethettiğimiz günlerde.”<sup>15</sup>

Bugünden duyduğumuz hoşnutsuzluğu, bedenimizde yeniden doğan, fethedilen (ama “fethedilen” bizim için “kaybedilen” anlamına gelmez) topraklarla şekillendirilmiş olan atalarımız yener. Biz, Başkentte sergilenen objelerin, anlık görüntülerin ve kültürel anların çağrıştırdığı Venedik bakış açısına uygun olarak, buraya yeniden ziyarete geliyoruz. Dominante’nin (Lagün’deki kenti tanımlamanın bir yolu) gözünden kaçmasın diye sergilenenlerdir bunlar. Evet, nostaljik olmaktan ziyade, anıları canlandırabilecek yansımaların, mirasın ve kadim imgelerin bir nabız gibi attığı ortak bir odak noktasına dönüştür bu.

<sup>1</sup> Yahya Kemal Beyatlı, “Hayal Şehir,” *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul, İstanbul Fetih Cemiyeti 2002, s. 30-31.

<sup>2</sup> N. Iorga, *Bysance après Bysance*, Bükreş 1935.

<sup>3</sup> *Relazione di Giambattista Donado, ... letta il 20 agosto 1684, Relazioni di Ambasciatori Veneti al Senato*, ed. L. Firpo, c. XIII, *Constantinopoli (1590-1793)*, s. 1079-1137), özellikle s. 1118.

<sup>4</sup> *Age*, s. 1133.

<sup>5</sup> Metelino Başpiskoposu Leonardo da Scio’nun Konstantinopolis’in fethi zamanında Papa V. Nicola’ya yazdığı Mektup, F. Sansovino (derleyen), *Historia universale dell’origine, guerre et imperio de Turchi*, Venedik, MDCLIV, s. 258v.

<sup>6</sup> Yahya Kemal Beyatlı, “İstinye,” *Kendi Gök Kubbemiz*, s. 56.

<sup>7</sup> Tevfik Fikret, “Sis,” *Rübâb-ı Şikeste*, *Halûk’un Defteri ve T. Fikret’in Diğer Eserleri*, tertip ve telif eden F. Uzun, İstanbul, İnkılâp ve Aka, 1962, s. 2-7.

<sup>8</sup> Krş. L. D’Ascia, *Il Corano e la Tiara: l’Epistola a Maometto di Enea Silvio Piccolomini (papa Pio II)*, önsöz: A. Prosperi, Bologna 2001, çeşitli yerlerde.

<sup>9</sup> Krş. G. Bellingeri, *Il Golfo come appendice: una visione ottomana*, S. Graciotti (ed.), *Mito e antimito di Venezia nel bacino adriatico (secoli XV-XIX)*, («Media et Orientalis Europa» dizisi, 1, Fondazione G. Cini), Roma, Il Calamo 2001, s. 1-21; ayrıca, *Turco-Veneta*, («Analecta Isisiana», LXV), İstanbul, ISIS 2003, s. 9-29.

<sup>10</sup> Bu söylediğimiz, zarif şair ve eleştirmen A. H. Tanpınar’ın “İstanbul”da (*Beş Şehir* içinde, İstanbul, MEB 1994, s. 160) lirik ve duygulu şekilde söylediklerinden farklıdır. Bu büyük ve duyarlı edebiyatçı, Türklüğün Metropol’ün mimari peyzajında herhangi bir nüans olmadan, mutlak bir şekilde öne çıktığını görmek ister, oysa aralarında bu yazar dahil olmak üzere bazılarının göre Metropol, Bizanslı ve Selçuklu baniler için çalışmış inşaat ustalarının ve mimarların soyundan gelen

zanaatkârlara emanet edilmiş İslam-Osmanlı türü bir kentlilik ve kent yönetimi sunar.

<sup>11</sup> N. Barbaro, *Giornale dell’assedio di Costantinopoli, 1453*, eseri sunan E. Cicogna’nın görüşüdür, E. Cornet’in notları ve belgeleri, Viyana, Tändler 1856, s. III.

<sup>12</sup> Venedik hükümeti en az iki defa İstanbul’u cüretkârca sıkıştırmaya karar vermişti: 1470’lerde (Fatih’in Eğriboz Adasını aldığı dönem) İran’ın ve Anadolu’nun bazı kısımlarının efendisi Uzun Hasan’ı doğudan Osmanlılara saldırmaya zorladı; sonra, 17. yüzyılda Kandiye çatışması sırasında, donanmanın Boğaz’dan çıkmasını ve kente erzak girişini engellemek için işi Çanakkale Boğazı’nı kapatmaya kadar vardırırdı.

<sup>13</sup> *Europa* Pii P. Maximi, atıf yapılan çalışma., s. XVI v. <sup>14</sup> F. H. Dağlarca, “İstanbul Fetih Destanı,” *Dört Kanatlı Kuş, Seçilmiş Şiirler*, Yaşar Nabi önsözüyle, İstanbul, Varlık 1970, s. 130-131.

<sup>15</sup> Yahya Kemal, “Haluk Şehsuvaroğlu’na,” *Rubâiler*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul 1963, s. 10.

# Venezia, il Mediterraneo e l'Impero ottomano.

## Una introduzione

Suraiya Faroghi

### **Vincitori e vinti**

Siamo realistici: nel corso di tre secoli circa i sovrani ottomani hanno sconfitto sonoramente Venezia e provocato la fine del controllo della Serenissima sul Mediterraneo orientale. Molti dei grandi sultani – e alcuni dei minori – si sono vantati delle loro conquiste a spese dei veneziani: l'elenco comprende Mehmed il Conquistatore (r. 1451-1481), Bayezid II (r. 1481-1512) e Solimano il Magnifico (r. 1520-1566), ma anche Selim II (r. 1566-1575), Mehmed IV (r. 1654-1687) e, infine, Ahmed III (r. 1703-1730). A dispetto dell'importanza assunta dalle rotte oceaniche inaugurate agli inizi del XVI secolo e, più tardi, la competizione tra mercanti olandesi e inglesi, nondimeno le perdite di Negroponte, Corone e Modone, per non dire poi di Cipro (1470), di Creta (1645-1669) e del Peloponneso rapidamente conquistato (1715), certamente contribuirono notevolmente alla depressione del potere e della posizione internazionale della Signoria<sup>1</sup>.

Sarà quindi opportuno evitare di fissarsi solo sulle sfide atlantiche, troppo spesso ritenute le uniche responsabili del declino di Venezia<sup>2</sup>. Gli ottomani sfidarono con successo l'egemonia veneziana anche in termini navali. Dal XV secolo i sultani crearono un arsenale che produsse un gran numero di navi in grado di battere la flotta della Serenissima in numerosi scontri. Nemmeno le vittorie di Venezia, quali la battaglia di Lepanto (1571), furono di grande aiuto allo *stato da mar*. Il re di Spagna era tutto sommato un alleato potente ma incerto; volle lanciare una campagna in Nord Africa dove la Signoria non esercitava interessi commerciali o militari, ma Venezia non era nella posizione di "lasciarlo solo"<sup>3</sup>. Nemmeno i condottieri al servizio della Signoria si opposero decisamente alle armate ottomane e, al culmine della guerra con Bayezid II nel 1499, gli abitanti di Venezia in preda al panico potevano osservare dalla loro laguna il fumo che saliva dai villaggi distrutti in Friuli<sup>4</sup>.

A prescindere dalle preoccupazioni militari, anche nella sfera economica il governo dei sultani, almeno in certi periodi, rappresentò una minaccia significativa per gli interessi veneziani; di conseguenza, il piccolo ma attivo centro mercantile di Dubrovnik, come tributario (*haraçgüzar*) del sultano, poteva contare sull'appoggio di Istanbul nei suoi molti confronti con la Serenissima. Ogni qualvolta i sultani erano in lotta con Venezia, i mercanti di Dubrovnik assicu-

ravano agli ottomani la possibilità di acquisti in Italia, e i guadagni di Dubrovnik corrispondevano alle perdite di Venezia.

“La guerra economica” si manifestò anche in altri contesti: così, nel campo delle spese suntuarie, i sultani riuscirono a favorire la produzione di seta a Istanbul e Bursa per limitare l’importazione di sete, velluti e broccati da Venezia. Nell’ultimo quarto del XVI secolo, inoltre, la Signoria considerò – giusto o sbagliato che fosse – Giuseppe Nasi, l’influente banchiere ebreo di Selim II, alla stregua di un nemico mortale; lo riteneva una figura chiave quando il Gran Consiglio del sultano decise la spedizione contro Cipro (1570)<sup>5</sup>. Conquistando l’isola, gli ottomani non solo ottennero una posizione strategica ma acquisirono anche una risorsa economica cospicua, specialmente per quanto riguardava sale, zucchero e cotone. La guerra, comunque, sconvolse l’economia cipriota così profondamente che restituirle nuova vita risultò molto arduo.

Il commercio del grano fu un’altra sfera in cui gli ottomani stabilirono una supremazia su Venezia; sultani e gran vizir si trovavano in una posizione tale da determinare come gli abitanti della Laguna potessero alimentarsi. Quando, a metà del XVI secolo, i sultani smisero di concedere ai mercanti veneziani di esportare grano dalle terre sotto il loro controllo, si trattò certamente, almeno in parte, di una reazione all’aumento di popolazione che in quel periodo si era verificato in tutta la zona del Mediterraneo. Fornire alimenti agli abitanti locali era, dopo tutto, una delle preoccupazioni maggiori dei primi sovrani moderni; i sultani non costituivano un’eccezione alla regola vigente. Allo stesso tempo però il governo ottomano considerò il grano come munizione di guerra, e ne impedì l’esportazione nelle terre degli infedeli<sup>6</sup>. Per Venezia, con la sua popolazione numerosa e la terraferma limitata, questo divieto rese necessario un nuovo notevole orientamento economico con ripercussioni sociali a lungo termine. Dato che l’importazione del grano non era più possibile, gli investimenti agrari in Veneto, o meglio nelle province veneziane dell’Italia settentrionale, crebbero in importanza durante l’ultima parte del Cinquecento e probabilmente svolsero un ruolo importante nell’orientare gli investimenti dell’élite dal commercio oltremare verso l’investimento rurale. La proibizione dei sultani di esportare il grano a Venezia spinse dunque a un notevole orientamento socio-economico degli anni prima e dopo il 1600, vale a dire lo spostamento dei patrizi veneziani dalle loro origini mercantili verso il modello dell’aristocrazia basata sulla proprietà terriera che, in quel periodo, ha caratterizzato molte società europee.

### Informazioni condivise

Ancora nello stesso periodo ottomani e veneziani erano in stretto contatto, in modo insolito per un impero nettamente islamico da una parte e, dall’altra, una repubblica aristocratica che attribuiva la propria esistenza alla protezione di san Marco e della Vergine Maria. Prima del tardo Settecento i sultani non inviarono ambasciatori permanenti nelle corti straniere. Ancora nel XVI e all’inizio del XVII secolo – la guerra di Creta (1645-1669) sembra essere stato il vero punto di rottura, vuoi per questo, vuoi per altri aspetti – inviati e messi ottomani si recavano in numero considerevole a consegnare lettere al doge e spesso si trattenevano per più settimane o mesi<sup>7</sup>. A volte tali personalità arrivavano poco dopo la partenza del loro predecessore, e si dava quindi una certa continuità della presenza ottomana presso il doge, anche in mancanza di ambasciatori residenti. Taluni di questi personaggi avevano inoltre legami antichi con il Veneto, fatto che resero pubblico anziché nascondere: nel 1566 l’inviato Ibrahim chiese e ottenne il permesso di visitare Padova, dove alcuni anni prima aveva soggiornato come studente<sup>8</sup>.

Raccogliere informazioni e anche, ogni qualvolta possibile, spiare è sempre stato un modo di agire parallelo alla diplomazia, e la relazione tra ottomani e veneziani non faceva eccezione a questa regola. Da un lato, il *bailo*, in altre parole l’ambasciatore veneziano residente, era stato presente a Istanbul sin dal XV secolo; e nel caso in cui i potentati europei fossero interessati, Venezia era il luogo dove erano disponibili informazioni da fonti ufficiali, ufficiose e private riguardo alle intenzioni e ai movimenti dei sultani. Gli amministratori dei possedimenti veneziani nel Mediterraneo orientale altro non erano che efficienti raccoglitori di informazioni: molti dei dati scarsi che possediamo sull’Anatolia sud-occidentale durante il XIV e il XV secolo provengono dai rapporti che il governatore di Creta, conosciuto come duca di Candia, spediva regolarmente al suo governo<sup>9</sup>. Filippo II, re di Spagna, che in Francia era chiamato “roi prudent”, con qualche ragione, spesso non si fidava delle informazioni speditegli dai suoi governatori a Milano e Napoli, a meno che non fossero confermate da fonti veneziane<sup>10</sup>. In

un caso, il *bailo* Girolamo Lippomano andò incontro alla morte perché il suo governo scoprì che aveva trasmesso al re di Spagna le informazioni raccolte a Istanbul; nel 1591 un vizir permise a un inviato speciale della Serenissima di arrestare Lippomano e riportarlo a Venezia per il processo, ma prima che la nave arrivasse al Lido, l'ex *bailo* cadde in mare e annegò<sup>11</sup>. Forse è stato vittima di un incidente ma sia i contemporanei sia gli storici hanno ipotizzato un possibile suicidio, o anche un assassinio ordinato dal governo veneziano; in tema, però, i documenti tacciono.

Dalle relazioni che gli ambasciatori provenienti da Istanbul e da altri capitali dovevano presentare al loro ritorno e dai dispacci meno formali che spedivano a casa durante lo svolgimento dei loro incarichi, possiamo comprendere come i bails fossero tenuti a raccogliere informazioni. Coltivavano contatti al Serraglio, specialmente soggetti originari di Venezia o persone che per qualche ragione asserivano di essersi trovate in determinate posizioni a corte. Nella seconda categoria la figura più potente era certamente la sultana Nur Banu che, come il *bailo* di allora scoprì, aveva effettivamente sposato Selim II (r. 1566-1574), avvenimento raro a Palazzo<sup>12</sup>. Alcune delle informazioni che i *baili* trascrivevano diligentemente nei loro rapporti erano meri pettegolezzi; per i criteri del tempo, però, queste informazioni erano preziose e, che ci piaccia o meno, anche gli storici di oggi se ne servono volentieri.

Risulta molto più difficile determinare in che misura anche i vizir ottomani si siano avvalsi dell'abilità dei veneziani nel raccogliere informazioni. Alcuni ufficiali di alto livello, tra cui Sokollu Mehmed Pascià, chiaramente coltivavano rapporti con i diplomatici veneziani; i ritratti del sultano, che lui stesso chiedeva al *bailo* di ordinare a Venezia, non dovrebbero essere considerati solo come segnali del suo interesse a vedere illustrata la storia della dinastia ottomana, ma anche della sua inclinazione a mantenere buone relazioni con Venezia<sup>13</sup>. Certamente Sokollu era un caso a sé, ma anche altri dignitari meno importanti mantenevano rapporti con Venezia. Alcuni di questi erano basati sulla famiglia; come esempio possiamo far riferimento al caso di Gazanfer Ağa, un eunuco potente che credeva di essere di origine ungherese ma che le recenti ricerche hanno dimostrato essere veneziano. Tutto sommato le informazioni passavano più facilmente tra persone con legami di sangue o matrimonio<sup>14</sup>.

Alcune prove che confermano gli scambi di informazioni tra ottomani e veneziani sono indirette, mediate da persone interessate, incluso Girolamo Lippomano, appartenenti al mondo dello spionaggio che nel XVI secolo era – come oggi del resto – torbido. Nel suo libro eccezionale sui servizi segreti veneziani, Paolo Preto ha dimostrato che la lunga mano di quell'organizzazione raggiungeva in tutti i modi Istanbul; esistevano anche casi di persone assassinate, sul territorio ottomano, presumibilmente perché divenute "scomode" per la Serenissima<sup>15</sup>. Nel 1606 i *baili* ordinarono e ottennero l'eliminazione dell'ex frate e soldato veneziano Giambattista da Barletta che era divenuto musulmano e, si supponeva, stava progettando un attacco sul territorio veneziano da una base a Tunisi. È improbabile che i preparativi del *bailo* i quali, tutto sommato, si svolgevano nel cuore della Capitale, potessero procedere senza che il gran vizir ne venisse a conoscenza; considerato poi che il *bailo* rimase al proprio posto e impunito, il sultano e/o il gran vizir dovevano avere buoni motivi per tollerare le sue azioni. Una possibilità che si affaccia alla mente – a parte la diffidenza nei confronti di chi deteneva il potere a Tunisi – riguarda una possibile cooperazione fra "servizi segreti".

Possiamo presumere, anche se non possiamo provarlo, che Venezia offrisse informazioni sulle corti europee e se le notizie erano abbastanza preziose, i funzionari del sultano "chiudevano un occhio".

### **Nuove opportunità: i veneziani nel mondo ottomano**

Per ciò che riguarda le persone comuni, il commercio e, più generalmente, la ricerca di una occupazione rappresentavano comunque motivi molto più validi per stabilire relazioni strette tra Venezia e Istanbul, specialmente nel Cinquecento e agli inizi del Seicento, prima che la guerra di Creta troncasse molti di quei legami. Considerate le enormi dimensioni di Istanbul, e particolarmente del suo arsenale, i cretesi di Venezia si accalcarono nella capitale ottomana in cerca di lavoro, specialmente dopo che Venezia aveva smesso di costruire navi nell'arsenale di Chania/Hanya, i cui edifici imponenti sono ancora visibili. Alla metà del Seicento molti dei lavoratori dell'arsenale erano cristiani, mentre un secolo prima gran parte dei loro predecessori era musulmana; è possibile che i lavoratori che avevano perso il lavoro nell'arsenale di Creta accettassero condizioni di lavoro rifiutate dai locali<sup>16</sup>.

Nelle istruzioni loro affidate i *baili* erano incaricati di scoraggiare persone che non fossero commercianti oppure i propri servitori – e quindi sudditi sottoposti alla loro continua sorveglianza ufficiale – da lunghi soggiorni nella capitale ottomana. In primo luogo, presumibilmente, la Signoria era preoccupata di essere ritenuta responsabile per scontri e altre controversie in cui gli ospiti di passaggio avrebbero potuto essere coinvolti, per non parlare del fatto che, per diverse ragioni, quelli avrebbero potuto optare per l'Islam<sup>17</sup>. D'altra parte, però, i *baili* sapevano bene che i veneziani, specialmente quelli che vivevano nella impoverita campagna di Creta, e che non fossero stati in grado di trovare lavoro, sarebbero stati esposti al rischio di darsi al banditismo. Per questi motivi i *baili* tendevano a ignorare quel particolare aspetto della loro commissione e a offrire dimostrazioni che i sudditi di origine veneziana si trovavano in una buona posizione. Chiaramente quando Chania diventò Hanya, il problema scomparve dall'ordine del giorno.

Ancora nel tardo Settecento, poco prima del crollo dello stato veneziano, esistevano abitanti della Serenissima che andavano a cercare lavoro a Istanbul. Il viaggiatore e studioso fiorentino Domenico Sestini riportava che nei giardini vicino al Bosforo diverse persone provenienti dalla Dalmazia veneziana, che egli chiamava Schiavoni, avevano trovato un lavoro, che, notoriamente, scarseggiava nella loro provincia di origine<sup>18</sup>.

C'erano inoltre i commercianti a vantaggio dei quali la Signoria mantenne non solo un ambasciatore permanente, ma anche una rete di consoli: documenti ottomani dimostrano che circa 1600 tra località grandi e piccole dell'Impero ottomano ospitavano un ufficiale veneziano<sup>19</sup>. Secondo in importanza solamente al residente a Istanbul, era il console in Aleppo che gli ottomani a volte chiamavano anche *bailo*.

L'"uomo sul posto" ad Ankara era responsabile dei molti mercanti che commerciavano in matasse e mohair: in particolare era suo compito difenderli contro gli esattori locali della imposta di capitazione e delle altre tasse dalle quali i veneziani erano esenti in accordo con la loro capitolazione<sup>20</sup>. Nelle province arabe c'erano consoli a Tripoli di Siria e nell'insediamento di Iskenderun/Alessandretta, anche se ancora embrionale. Entrambi questi luoghi servivano come porti per Aleppo, mentre i veneziani che commerciavano con l'Egitto di solito sostavano ad Alessandria, utilizzando i servizi del console che esercitava la sua funzione in quella città. Oltre a questi mercati commerciali principali, c'erano anche consoli a Gallipoli, ai quali potevano rivolgersi i commercianti che incontravano problemi a passare i controlli subiti passando le fortezze dei Dardanelli. Ad Avlonya/Vlorë, era richiesto un console probabilmente perché le navi nordafricane viaggiavano piuttosto di frequente nelle vicinanze; se catturavano un veneziano, era compito del console risolvere i problemi che ne derivavano. Quando il commercio veneziano con Cipro riprese poco dopo la conquista ottomana, anche un console fu designato in quello che precedentemente era un possedimento veneziano. C'erano inoltre consolati veneziani a Chios, Naxos e in alcune altre isole dell'Egeo; consoli o loro assistenti erano regolarmente disponibili nei piccoli porti di Bandirma e Silivri sul Mar di Marmara. Nel XVII secolo, inoltre, i veneziani stabilirono un console anche nel porto di Izmir/Smirne<sup>21</sup>, in rapido sviluppo. Possiamo quindi concludere che i commercianti veneziani non limitarono le loro attività ai già ben consolidati centri di commercio, ma risposero alle nuove opportunità mentre tentavano di mantenere una posizione sicura nei luoghi in cui la Serenissima aveva un tempo esercitato l'egemonia commerciale e militare.

Chi erano i mercanti che nel tardo Cinquecento o all'inizio del Seicento viaggiavano verso le terre ottomane? In quel periodo erano pochi i membri delle famiglie nobili veneziane che commerciavano di persona con i paesi del Mediterraneo orientale, anche se i loro antenati nel tardo Medioevo avevano fatto pratica nel profitto privato e nel servizio pubblico viaggiando ad Aleppo o Alessandria e aiutando a gestire le aziende di famiglia. Dal tardo XVI secolo i nobili preferirono quasi sempre spedire i loro agenti nelle terre ottomane, regolando i conti quando questi ultimi ritornarono a Venezia<sup>22</sup>. A Istanbul l'aristocrazia di secondo rango, nota come "cittadini originari", occupava posti di rilievo solamente in un raggio circoscritto.

Oltre ai cittadini comuni di Venezia, i registri dei *baili* dimostrano che anche persone provenienti dalle province soggette alla Serenissima furono ingaggiate nel commercio all'interno dell'impero. Ancora una volta questa presenza stava a significare che i *baili* dovevano adattare le regole e renderle elastiche perché, secondo l'interpretazione letterale della legge, il commercio nel Levante era un diritto dei mercanti che vivevano propriamente a Venezia e vi pagavano le tasse di loro competenza; quando questi, però, erano pochi e molto lontani, le autorità erano abbastanza flessibili da accogliere in modo appropriato i mercanti che arriva-



vano dalle province sottoposte. Quando arrivavano gli ebrei, il governo veneziano generalmente li accoglieva meno cordialmente, ma nel Settecento, quando quasi nessuno dei commercianti cristiani provenienti dalle terre della Serenissima era rimasto ad Aleppo, alcune case commerciali ebraiche che avevano chiesto un collegamento con Venezia ottennero il permesso di commerciare sotto la protezione dei Dogi. In questa maniera, la Signoria ricevette ancora molte informazioni dal Levante, pur se ormai la presenza commerciale dei suoi cittadini era minima<sup>23</sup>.

### **Nuove opportunità: gli Ottomani a Venezia**

C'erano anche sudditi dei sultani che cercavano e trovavano lavoro a Venezia, a partire da un fatto inaspettato: all'inizio del Seicento, Venezia ricevette talvolta dal sultano il permesso di arruolare mercenari tra i sudditi balcanici, forse montanari morlacchi oppure albanesi; questa forma di arruolamento ebbe luogo prima della islamizzazione molto ampia dell'Albania, alcune decine di anni più tardi<sup>24</sup>. Dobbiamo anche ricordare che, a questo punto, durante i regni tribolati di Ahmed I, Mustafa I e Murad IV (1603-1640) i governanti e vizir ottomani apparentemente erano presi dalle guerre con gli imperi vicini a Occidente e a Oriente.

Da un lato i sultani intrapresero una guerra contro gli Asburgo, un confronto che, finalmente, terminò nel 1606; sul fronte orientale l'oppositore principale era lo scià Abbas dell'Iran, con cui gli ottomani furono in lotta tra il 1603 e il 1618 e di nuovo nel 1623, quando lo scià prese Bagdad, già provincia ottomana per circa cento anni. Inoltre, tener testa ai mercenari ribelli conosciuti come *Celali* era costoso e spesso l'esito si rivelava incerto. Di conseguenza, i grandi vizir del tempo dovettero considerare conveniente mantenere buone relazioni con Venezia; e forse desiderarono anche limitare l'immigrazione di montanari albanesi a Istanbul permettendo loro di cercare fortuna al servizio della Serenissima.

La maggior parte degli ottomani, però, indipendentemente dal fatto che fossero musulmani, ebrei o cristiani, si recava a Venezia per commerciare<sup>25</sup>. I mercanti musulmani, numerosi, avevano attirato una maggiore attenzione, perché negli altri empori dell'Europa cristiana costituivano tutt'al più una presenza occasionale. Venezia era d'altra parte territorio familiare per molti uomini d'affari musulmani e ottomani come dimostra un evento sfortunato e piuttosto insolito: nel 1570, quando il sultano Selim II attaccò Cipro, musulmani ed ebrei che si trovavano a Venezia furono arrestati e i loro beni confiscati. A quel tempo il numero di persone interessate era più di centocinquanta e, inoltre, i mercanti ortodossi provenienti dalle terre ottomane rimasero in libertà; è questo il motivo per cui non ne conosciamo il numero<sup>26</sup>. In anni "normali" deve essere stato molto maggiore il numero di commercianti ottomani che hanno fatto affari a Venezia. La prova più a monte è dell'inizio del Seicento, quando la Signoria stabilì che tutti i mercanti musulmani presenti in città dovessero risiedere nel Fondaco dei Turchi, un palazzo restaurato sul Canal Grande. Tale iniziativa rese necessarie spese significative che la Signoria non avrebbe affrontato se la presenza musulmana fosse stata trascurabile. Sorgeva comunque un problema che le autorità non erano disposte a risolvere: i commercianti persiani, sciiti e sudditi di un sovrano che era uno dei maggiori antagonisti del sultano, rifiutarono di condividere l'alloggio con mercanti provenienti dalla Bosnia, da Istanbul e dall'Anatolia. Quando la Signoria si irrigidì, essi rinunciarono semplicemente ad andare a Venezia. In quel periodo, di certo, i funzionari veneziani sapevano che bosniaci e anatolici erano abbastanza diversi nelle usanze da non essere, probabilmente, molto felici di essere rinchiusi insieme notte dopo notte<sup>27</sup>. Sarebbe molto interessante sapere se i registri veneziani inediti hanno qualcosa da dire riguardo al modo in cui questi commercianti, volenti o no, si adattarono a condividere lo spazio loro assegnato.

Ultimi ma non meno importanti erano gli ausiliari del commercio i cui servizi venivano richiesti quasi ovunque ma specialmente a Venezia, dove i mercanti musulmani erano obbligati a impiegare mediatori; questi spesso parlavano e scrivevano un turco piuttosto scadente: una lettera stesa da un mediatore e inviata al suo principale, non datata ma probabilmente del XVII secolo, è scritta male e piena di frasi più tardi cancellate<sup>28</sup>. Chiaramente, l'autore era preoccupato, ma questo non spiega tutto; presumibilmente era anche poco istruito nella lingua. Intermediari di status più elevato erano i dragomanni che lavorano per la Signoria, almeno se la carriera di Michele Membré è indicativa: a un certo punto questo personaggio fu inviato in Iran come ambasciatore. Per i commercianti veneziani, che volevano preparare seriamente i loro viaggi verso il Levante, erano disponibili istruttori di lingua: un'enciclopedia ottomana di poeti menziona di passaggio la biografia di un armeno del XVI secolo che scrisse

versi in ottomano, spese tutti i suoi soldi a Venezia e rimase in città come insegnante di persiano e turco<sup>29</sup>.

### **Beni commerciali**

Quali erano gli oggetti che commercianti ottomani e veneziani portavano da Venezia a Istanbul, e viceversa, a costo di tanto tempo e sforzo? Anche se il commercio in generi di lusso non è necessariamente un indicatore di relazioni economiche strette, presteremo una particolare attenzione a tali scambi giacché alcuni esempi dei beni trattati sono sopravvissuti. I materiali tessili ottomani non sono particolarmente abbondanti nelle raccolte veneziane, anche se un tempo dovevano aver goduto di un discreto mercato; apparentemente, quando la Repubblica arrivò alla fine, nel 1797, molte stoffe intessute d'oro e d'argento e appartenenti a Palazzo Ducale oppure a una o all'altra delle molte chiese della città furono bruciate per recuperare i metalli preziosi. Né abbiamo trovato un gran numero di tappeti, anche se i dipinti di Lorenzo Lotto, uno dei quali nella notevole chiesa veneziana dei Santi Giovanni e Paolo, stanno a dimostrare che una volta dovevano essere facilmente reperibili<sup>30</sup>. Anche molti altri pittori veneziani, incluso Bellini, produssero vari dipinti che raffigurano tappeti ottomani. In parte, il numero ridotto di pezzi presenti a Venezia può ascriversi al clima umido nel quale la lana si deteriora abbastanza rapidamente; i problemi finanziari di molte istituzioni religiose nel XIX secolo in Italia provocarono indubbiamente diverse perdite. Con la povertà dietro l'angolo, le vendite di tesori d'arte erano comuni e i tappeti, non particolarmente stimati da molti amanti dell'arte di allora, possono essere stati i primi a essere ceduti. In ogni caso, quando nel tardo Ottocento Wilhelm von Bode fece i suoi acquisti per il nuovo museo di Berlino, il Veneto costituiva uno dei suoi "terreni di caccia" preferiti<sup>31</sup>.

Una minima rimanenza della ricca varietà di tappeti ottomani che dovevano esistere un tempo in Veneto si trova nel Museo di Santa Giulia a Brescia che ancora ospita due tappeti *Uşak* provenienti da una chiesa locale. Un altro tappeto ottomano pubblicato solamente in parte si trova nella Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro<sup>32</sup>. Ma sussiste almeno un articolo ancora nell'istituzione presso la quale era stato acquisito originariamente, vale a dire un tappeto in stile mamelucco – probabilmente risalente al primo periodo ottomano in Egitto – che si trova nella Scuola di San Rocco a Venezia ed è visibile solamente in occasioni speciali<sup>33</sup>.

I rapporti tra Venezia e le terre dominate dai sultani includevano però anche beni più modesti. Alla metà del XVI secolo i produttori veneziani avevano creato un'industria laniera che si guadagnò un mercato di esportazione specialmente nell'Impero ottomano. Essa durò per circa un secolo; con la guerra di Creta era virtualmente finita<sup>34</sup>. Quando i circa milleseicento produttori di lana a Venezia erano nel loro periodo più prospero, sembrava che le autorità ottomane supponessero quasi automaticamente che un mercante veneziano commerciasse in stoffe. Alcuni di questi uomini d'affari tentarono anche di vendere i loro tessuti al dettaglio e allestirono negozi nel mercato coperto (*bedestan*) di Istanbul, ma, dato che i loro concorrenti ottomani si opposero violentemente a questo tentativo, i veneziani furono presto obbligati a restare confinati ancora una volta nell'ambito del commercio all'ingrosso. I mercanti ottomani vendevano anche materiali tessili a Venezia, specialmente le stoffe di qualità superiore di lana d'angora che nel tardo Cinquecento e agli inizi del Seicento erano popolari in molte zone d'Europa<sup>35</sup>.

Libri e mappe erano altri importanti oggetti di scambio, e anche un articolo da regalo: i testi stampati in greco trovarono clienti nei possedimenti di lingua greca rimasti alla Serenissima, ma anche fra i membri della colonia greca che spesso trascorrevano lunghi periodi a Venezia e fra gli abitanti di lingua greca dell'impero ottomano. Edizioni in greco classico, al contrario, interessavano una cerchia molto più piccola di persone che avevano alle spalle studi eruditi, forse all'Accademia Patriarcale di Istanbul o in alcuni dei conventi più importanti<sup>36</sup>. Anche per le mappe, la reputazione dei produttori veneziani cinquecenteschi era elevata tra i membri interessati dell'élite ottomana; uno degli amici veneziani di Yunus bey – che visitò molte volte la città come inviato dei sultani durante la prima metà del XVI secolo – affrontò il malcontento della Signoria presentando al suo ospite una mappa di Istria e Dalmazia<sup>37</sup>.

Stoffe di lana o fili d'angora, libri o mappe, non erano beni di lusso nel senso stretto del termine, ma le persone che ancora se ne servono appartengono alla buona società del Mediterraneo orientale. Il commercio tra ottomani e veneziani comprendeva comunque anche beni di uso quotidiano come cotone e filo di cotone che i mercanti veneziani avevano acquistato in Levante quando l'Impero ottomano ancora era un piccolo principato dell'Anatolia. In

termini generali i sultani ottomani del XVI secolo consideravano il cotone un bene strategico e per questo motivo ne proibirono l'esportazione; ma verso la fine del secolo e ancora in maggior misura nel Seicento le autorità accordarono sempre più permessi speciali ai veneziani e ad altri mercanti. Forse il "disimpegno" tra gli imperi ottomano e spagnolo significava che la marina militare dei sultani era meno bisognosa di tela per vele, e i guadagni garantiti dalle tasse doganali dovevano essere considerati significativi. Possiamo inoltre congetturare che, a causa delle richieste commerciali, un maggior numero di coltivatori cominciò a piantare cotone; e se è così, deve essere servita da incentivo l'idea di guadagnare con l'esportazione a Venezia e in altri luoghi.

## Conclusioni

Mentre le difficoltà dell'Impero ottomano nel XVII secolo non causarono nell'immediato eccessive ripercussioni sul commercio dei suoi sudditi con Venezia, si è affermato recentemente che nell'economia degli stati ottomano e veneziano si davano più caratteristiche in comune di quanto non apparisse di primo acchito. Per esempio viene in mente la storia di Creta: prima della conquista ottomana la sua economia era orientata verso la produzione ed esportazione di vino, anche se dal Seicento questa attività stava incontrando difficoltà crescenti. Dopo la conquista ottomana, Creta si specializzò maggiormente nella coltivazione degli olivi, come in effetti fa ancora oggi<sup>38</sup>. La conquista ottomana di Creta e l'islamizzazione susseguente di una parte significativa della sua popolazione non cambiarono così fondamentalmente il funzionamento dell'economia dell'isola, adattata all'esportazione di un raccolto specialistico. Da un altro lato i commercianti francesi e inglesi operarono in un modo originale al quale ottomani e veneziani trovarono sempre più difficile opporsi. La situazione politica, a lungo andare, non fu certamente di grande aiuto ai commercianti provenienti da queste due entità politiche: alla fine del XVIII secolo, le guerre provocate dal regime rivoluzionario francese diedero luogo al crollo della Repubblica di Venezia nel 1797 e all'occupazione napoleonica che ne seguì di lì a poco. Come per l'impero ottomano, il tentativo di Bonaparte di annettere l'Egitto andò a vuoto, soprattutto perché la potenza navale francese era inadeguata agli scopi ambiziosi che Napoleone si era prefisso. Durante quegli anni concitati, il regime ottomano era estremamente precario, specie nei Balcani. Se l'impero non crollò, fu comunque molto vicino a farlo.

Le guerre frequenti e devastanti durante il Cinquecento e Seicento non impedirono scambi culturali e commerciali significativi. I tappeti ottomani ispirarono i pittori veneziani, mentre talvolta le stoffe di seta veneziane e ottomane assunsero aspetti così simili che solamente gli esperti erano in grado di distinguerle. I ritratti veneziani dei sultani furono talora utilizzati dalla corte di Istanbul per amplificare la propria iconografia celebrativa imperiale. Inoltre, i libri stampati a Venezia permisero ai sudditi ortodossi dell'Impero di accedere alla "cultura stampata", mentre anche la prima Bibbia in armeno è stata stampata a Venezia. I rilegatori veneziani imitarono o adattarono le legature ottomane a creare coperte adeguatamente elaborate per i prodotti delle rinomate tipografie della città. Una parte, sia pur ridotta, dei lavori risultanti da questi interscambi sarà presentata nella presente esposizione<sup>39</sup>.

<sup>1</sup> V. Costantini, *Il sultano e l'isola contesa: Cipro tra eredità veneziana e potere ottomano*, Torino 2009; L. Marasso, A. Stouraiti, *Immagini dal mito: La conquista veneziana della Morea (1684-1699)*, Venezia 2001; A. Stouraiti, *Memorie di un ritorno: La guerra di Morea (1684-1699) nei manoscritti della Querini Stampalia*, Venezia 2001.

<sup>2</sup> Nonostante siano datati, gli studi riportati in B. Pullan (a cura di), *Crisis and Change in the Venetian Economy in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, London 1968, rimangono fondamentali per tale problematica.

<sup>3</sup> N. Capponi, *Victory of the West: The Story of the Battle of Lepanto*, London 2006.

<sup>4</sup> M.P. Pedani Fabris, *I turchi e il Friuli alla fine del Quattrocento*, in *Memorie storiche forogiuliesi*, LXXIV (1994), pp. 203-224.

<sup>5</sup> B. Arbel, *Trading Nations, Jews and Venetians in the Early Modern Eastern Mediterranean*, Leiden 1995, pp. 55-76.

<sup>6</sup> M. Aymard, *Venise, Raguse et le commerce du blé pendant la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris 1966; Z. Arıkan, *Osmanlı İmparatorluğunda İhracı Yasak Mallar (Memnu Meta)*, in *Professor Dr. Bekir Kütükoğlu'na Armağan*, Istanbul 1991, pp. 279-307.

<sup>7</sup> M.P. Pedani Fabris, *In nome del Gran Signore, Inviati ottomani a Venezia dalla caduta di Costantinopoli alla guerra di Candia*, Venezia 1994.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>9</sup> E. Zachariadou, *Trade and Crusade: Venetian Crete and the Emirates of Menteshe and Aydin (1300-1415)*, Venezia 1983.

<sup>10</sup> G.K. Hassiotis, *Venezia e i domini veneziani tramite di informazioni sui Turchi per gli Spagnoli nel sec.*

*XVI*, in *Venezia, Centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI)*, a cura di H.G. Beck, M. Manoussacas, A. Pertusi, Firenze 1977, pp. 117-136.

<sup>11</sup> P. Preto, *I servizi segreti di Venezia, Spionaggio e controspionaggio al tempo della Serenissima: cifrari, intercettazioni, delazioni, tra mito e realtà*, Milano 1999, pp. 76-77.

<sup>12</sup> B. Arbel, *Nûr Bânû (c. 1530-1583): a Venetian Sultana?*, in "Turcica", 24, 1992, pp. 241-259; M.P. Pedani Fabris, *Safiye's Household and Venetian Diplomacy*, in "Turcica", 32, 2000, pp. 9-32, cfr. p. 17.

<sup>13</sup> G. Necipoğlu, *The Serial Portraits of Ottoman Sultans in Comparative Perspective*, in *The Sultan's Portrait: Picturing the House of Osman*, a cura di S. Kangal et alii, Istanbul 2000, p. 38.

<sup>14</sup> M.P. Pedani Fabris, "Safiye's Household."

<sup>15</sup> P. Preto, *I servizi segreti di Venezia...*, cit., pp. 348-353.



- <sup>16</sup> M. Çizakça, *Ottomans and the Mediterranean: An Analysis of the Ottoman Shipbuilding Industry as Reflected in the Arsenal Registers of Istanbul 1529-1650*, in *La gente del mare Mediterraneo*, a cura di R. Ragosta, prefazione di L. de Rosa, 2 voll. (Napoli 1981), vol. 2, pp. 773-787; E. Dursteler, *Venetians in Constantinople, Nation, Identity and Coexistence in the Early Modern Mediterranean* (Baltimore 2006).
- <sup>17</sup> E. Dursteler, *Venetians in Constantinople...*, cit., p. 62.
- <sup>18</sup> D. Sestini, *Beschreibung des Kanals von Konstantinopel*, Hamburg 1786, p. 29.
- <sup>19</sup> S. Faroqhi, "The Venetian Presence in the Ottoman Empire," in *The Ottoman Empire and the World Economy*, Paris, Cambridge 1987, pp. 311-344.
- <sup>20</sup> S. Faroqhi, *Ottoman textiles in early modern Europe*, in *Cultural Encounters: Europe, the Ottomans, and the Mediterranean World*, a cura di C. Norton con A. Chong, A. Contadini, in corso di stampa Pittsburgh 2009.
- <sup>21</sup> D. Goffman, *Izmir and the Levantine World, 1550-1650*, Seattle 1990, pp. 99-100.
- <sup>22</sup> E. Dursteler, *Venetians in Constantinople...*, cit., pp. 42-44.
- <sup>23</sup> V. Costantini, *Il commercio ad Aleppo nel Settecento*, in "Studi Veneziani", n.s. XLII, 2001, pp. 143-211.
- <sup>24</sup> S. Faroqhi, *The Venetian Presence...*, cit., pp. 321-322.
- <sup>25</sup> C. Kafadar, *A Death in Venice (1575): Anatolian Muslim Merchants Trading in the Serenissima*, in "Journal of Turkish Studies", 10, *Raiyyet Rüşumu, Essays presented to Halil İnalcik ...*, 1986, pp. 191-218; B. Arbel, *Trading Nations*; M.P. Pedani Fabris, *Between Diplomacy and Trade: Ottoman Merchants in Venice*, in *Merchants in the Ottoman Empire*, a cura di S. Faroqhi e G. Veinstein, Leuven 2008, pp. 3-21.
- <sup>26</sup> B. Arbel, *Trading Nations...*, cit., p. 66.
- <sup>27</sup> S. Turan, *Venedik'te Türk Ticaret Merkezi*, in "Belleten", 32, 126, 1968, pp. 247-283; E. Concina, *Fondaci, Architettura, arte e mercatura tra Levante, Venezia e Alemagna*, Venezia 1997.
- <sup>28</sup> S. Faroqhi, *Honour and Hurt Feelings: Complaints Addressed to an Ottoman Merchant Trading in Venice*, in *Merchants in the Ottoman Empire*, a cura di S. Faroqhi e G. Veinstein, Leuven 2008, pp. 63-78.
- <sup>29</sup> C. Kafadar, *A Death in Venice*, p. 212, nota 100.
- <sup>30</sup> R.E. Mack, *Lotto un amateur de tapis*, in *Lorenzo Lotto 1480-1557*, a cura di D.A. Brown et alii, Paris 1998, pp. 58-67.
- <sup>31</sup> W. Denny, *Les textiles et tapis d'Orient à Venise*, in *Venise et l'Orient*, a cura di S. Carboni, Paris 2006, pp. 174-233, cfr. p. 179.
- <sup>32</sup> C. Coco, *Venezia Levantina*, Venezia 1993, pp. 142-143.
- <sup>33</sup> W. Denny, *Les textiles et tapis d'Orient*, e la sezione di catalogo di *Venise et l'Orient*, p. 323.
- <sup>34</sup> D. Sella, *The Rise and Fall of the Venetian Woollen Industry*, in *Crisis and Change in the Venetian Economy in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, a cura di B. Pullan, London 1968, pp. 106-126.
- <sup>35</sup> G. Veinstein, *Les marchands étrangers dans l'Empire Ottoman (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles). Questions de prix*, in *Merchants in the Ottoman Empire*, a cura di S. Faroqhi e G. Veinstein, Leuven 2008, pp. 47-61; Ö. Ergenç, *1600-1615 Yılları Arasında Ankara İktisadi Tarihine Ait Araştırmalar*, in *Türkiye İktisat Tarihi Semineri, Metinler-Tartışmalar*, a cura di O. Okyar e Ü. Nalbantoğlu, Ankara 1975, pp. 145-168.
- <sup>36</sup> E. Layton, *The Sixteenth Century Greek Book in Italy, Printers and Publishers for the Greek World*, Venezia 1994; *Holy Monastery of Great Meteoron.. Byzantine Painting Icons and Frescoes*, 2 voll., Kalamata 2007 (include libri stampati del XVI secolo).
- <sup>37</sup> M. Pedani Fabris, *In nome del Gran Signore*, p. 146.
- <sup>38</sup> M. Greene, *A Shared World, Christians and Muslims in the Early Modern Mediterranean*, Princeton 2000, pp. 134-139.
- <sup>39</sup> P. Vahan Ohanian Mechitarista, *La Bibbia armena dell'Abate Mechitar*, in *Le civiltà del Libro e la stampa a Venezia: Testi sacri ebraici, cristiani, islamici dal Quattrocento al Settecento*, a cura di S. Pelusi, Venezia 2000, pp. 95-104; N. Atasoy, W.B. Denny, L. Mackie, J. Raby, İpek: Osmanlı Dokuma Sanatı, İstanbul-London 2001, pp. 182-190; S. Sarjono, *Velours ottomans ou italiens? Une étude technique*, in *Venise et l'Orient*, pp. 192-203 e E.J. Grube, *Le "laque" vénitien et la reliure au XVI<sup>e</sup> siècle*, ibidem, pp. 230-243.

# Giriş

## Venedik, Akdeniz ve Osmanlı İmparatorluğu

Suraiya Faruqi

### Kazananlar ve kaybedenler

Gerçekçi olalım: Üç yüzyıllık bir zaman dilimi içinde Osmanlı padişahları Venedik'i evire çevire yendi ve [şehrin diğer adı, en yüce anlamındaki] Serenissima'nın Doğu Akdeniz'deki hâkimiyetini sona erdirdi. Ünlü sultanların çoğu – ve bazı pek tanınmamışları – Venedik'e ait toprakları fethetmekle övünürdü; bunlar arasında Fatih Sultan Mehmed (sal. 1451-1481), II. Bayezid (sal. 1481-1512) ve Kanuni Sultan Süleyman'ın (sal. 1520-1566) yanı sıra II. Selim (1566-1575), IV. Mehmed (1654-1687) ve elbette III. Ahmed (sal. 1703-1730) vardı. Gerçi Signoria'nın [Venedik hükümdarının] gücü ile uluslararası statüsünün azalmasında 16. yüzyılın başında okyanus güzergâhlarının öne çıkışı, bir süre sonra Hollanda ve Britanya tüccarlarının birer rakip haline gelişi herhalde daha önemli bir rol oynamıştı, ama Eğriboz, Koron ve Modon'u bir kenara bırakalım, Kıbrıs'ın ve en son olarak Girit'in (1645-1660) kaybı, Mora'nın da kısa süre için fethi (1715) bu duruma epeyce katkıda bulunmuş olsa gerektir.<sup>1</sup>

Dolayısıyla, şimdiye kadar Venedik'in gerilemesinde baş sorumlu ilan edilen Atlas Okyanusu rekabetini saplantı haline getirmemek akıllıca olacak.<sup>2</sup> Osmanlılar denizcilik açısından bile Venedik hegemonyasına meydan okumuşlardı. Sultanların 15. yüzyılda kurdukları tersanede yapılan yüzlerce gemi Serenissima'nın donanmasını birçok çatışmada yenmişti. Venedik kazanan tarafta yer aldığı anda bile, bu durum Signoria'nın Akdeniz'deki politik gücünü pek arttırmayabiliyordu. İnebahtı çatışmasını (1571) örnek verelim: İspanya kralı Venedik için güçlü ama kuşkulu bir müttefikti, zira Signoria'nın herhangi bir ticari ya da askeri çıkar gözetmediği Kuzey Afrika'ya sefer düzenlemek istiyordu; Venedik'in ise “kendi başına savaşa kalkışacak” hali yoktu.<sup>3</sup> Signoria'nın paralı askerleri de Osmanlı orduları için ciddi bir rakip oluşturmuyordu; 1499'da, II. Bayezid'le girilen savaşın en sıcak günlerinde, telaşlı Venedik halkı Friuli'nin yakıp yıkılmış köylerinden tüten dumanları lagünden seyretmişti.<sup>4</sup>

Askeri kaygılar bir yana, iktisadi alanda da Osmanlılar en azından zaman zaman Venedik'in çıkarlarına ciddi bir tehdit oluşturmuşlardı; nitekim Osmanlı padişahının “haraçgüzarı” olan küçük ama canlı ticaret merkezi Dubrovnik, Serenissima'yla ikide bir çatıştığında İstanbul'dan destek geleceğinden emindi. Sultanlar ne zaman Venedik'le savaşa, Dubrovnik tüccarları Osmanlıların İtalya'daki işleri canlanırdı; ve tabii Dubrovnik'in kazancı Venedik'in kaybı demektir.

“İktisadi savaş” başka bağlamlarda da devam ediyordu: Lüks tüketim dünyasında, Osmanlı sultanları İstanbul ve Bursa’daki ipek imalatını belki de Venedik ipeğinin, kadifelerinin, işleme- li kumaşlarının ithalini sınırlamak için himaye etmişti. Ayrıca, 16. yüzyılın son çeyreğinde Venedik Signoriası, haklı ya da haksız, II. Selim’in nüfuzlu Yahudi bankeri Joseph Nasi’yi can düşmanı gibi görüyordu; güya Nasi divan-ı hümayunun Kıbrıs’ı almaya (1570) karar vermesin- de başrolü oynamıştı.<sup>5</sup> Osmanlılar adayı alarak yalnızca stratejik bir konum elde etmeyi başa- rmakla kalmamış, özellikle tuz, şeker ve pamuk gibi ekonominin belli başlı kaynaklarından bazılarını da elde etmişlerdi; ne var ki savaş Kıbrıs ekonomisini öyle bir sarstı ki yeniden can- landırılması çok zor oldu.

Tahıl ticareti de Osmanlıların Venedik karşısında üstünlük kazandıkları bir alandı; padişahlar ve sadrazamları lagün sakinlerinin ne yiyip ne içeceğini belirleyebilecek konumdaydılar. Padişah- lar 16. yüzyılın ortasında Venedik tacirlerine Osmanlı topraklarından tahıl ihraç etme izni ver- mekten vazgeçmişti; nedeni kısmen de olsa o sıralarda bütün Akdeniz bölgesinde görülen nüfus artışıydı. Erken modern hükümdarların en büyük kaygısı tebaalarını besleyebilmektir; sultanlar da bu kurala istisna oluşturmuyordu. Osmanlı hükümeti kefare topraklarına tahıl ihracatını, tahıllı bir savaş malzemesi olarak gördüğü için de yasaklamıştı.<sup>6</sup> Nüfusu kalabalık, anakaradaki toprakları da kısıtlı olan Venedik için bu yasak iktisadi alanda önemli değişiklikler yapmak anlamına geldi; bu da uzun vadeli toplumsal sonuçlara yol açacaktı. Tahıl ithal edile- meyince, Veneto’da, yani Kuzey İtalya’daki Venedik topraklarında 1500’lerin sonuna doğru tarım yatırımlarının önemi arttı ve muhtemelen elit sınıfın denizaşırı ticaretten uzaklaşıp kırsal yatı- rımlara yönelmesinde bir rol oynadı. Dolayısıyla sultanların Venedik’e tahıl ihracatını yasakla- maları 1600 öncesi ve sonrasındaki yıllarda belli başlı bir sosyoekonomik eğilime, yani Venedik üst sınıflarının tüccar kökenlerinden uzaklaşıp o dönemde çoğu Avrupa toplumunu karakteri- ze eden toprak aristokrasisi modeline yönelmesine katkıda bulundu.

### Bilgiyi paylaşmak

Ama Osmanlılar ile Venedikliler aynı zamanda yakın temas halindeydi. Biri her zaman bir İslam imparatorluğu olduğunu vurguluyordu; öteki ise varlık nedeninin Aziz Markos ile Bakire Meryem’in korunması olduğunu ilan eden bir soylular cumhuriyeti olduğuna göre, sıradışı bir durumdu bu. Osmanlı padişahları 1700’lerin sonundan önce yabancı saraylara elçi gönderme- mişlerdi. Ama 16. yüzyılda ve 17. yüzyılın başında – Girit kuşatması (1645-1669) hem bu ba- kımdan hem de başka bakımlardan bir dönüm noktası olmuş görünüyor – artık birçok Osman- lı elçisi Doj’a mektup getiriyor ve çoğu zaman şehirde birkaç hafta ya da ay kalıyordu.<sup>7</sup> Bazen böyle bir elçi selefi şehirden ayrıldıktan hemen sonra çıkagelir, böylece kalıcı bir elçi olmasa da Doj’un sarayında sürekli bir Osmanlı temsilcisi bulunurdu. Ayrıca, bu temsilcilerden bazı- larının Veneto’yla eskiden beri bağları vardı ve bu bağlarını hiç de gizlemiyorlardı. Nitekim 1566’da Osmanlı elçisi İbrahim birkaç yıl önce öğrenciyken kaldığı Padua’yı ziyaret izni istemiş, kendisine bu izin verilmişti.<sup>8</sup>

Bilgi ve mümkünse istihbarat toplamak daima diplomasinin bir parçası olmuştur; Osmanlı- Venedik ilişkileri de bu kuralın istisnası değildi. Bir yanda, 15. yüzyıldan beri İstanbul’da bir Venedik *bailo/baylos/balyos*’u, yani daimi Venedik elçisi vardı; öte yandan Avrupa hükümdar- ları nazarında Osmanlı sultanlarının niyetleri ve hareketleri hakkında resmi, yarı-resmi ve özel kaynaklardan bilgi edinmenin tek yeri Venedik’ti. Doğu Akdeniz’deki Venedik adalarının yöne- ticileri en azından iyi birer istihbaratçıydı; 1300’lerde ve 1400’lerin başındaki Güneybatı Ana- doli hakkında elimizde olan bilgi kırıntılarının çoğunun kaynağı Girit’in Kandiye Dükası diye bilinen valisinin hükümetine gönderdiği raporlardı.<sup>9</sup> Fransızcada “roi prudent” (ihtiyatlı kral) diye çağrılmayı anlaşılan biraz da hak eden İspanya Kralı II. Felipe, Milano ve Napoli’deki vali- lerinin kendisine gönderdiği bilgiye, eğer Venedik kaynaklarınca teyit edilmezse, genellikle inanmazdı.<sup>10</sup> Bir keresinde, Girolamo Lippomano adlı bir Venedik balyosu İstanbul’da edindiği bir bilgiyi İspanya kralına göndermiş, ancak kendi hükümeti bunu öğrenmişti; 1591’de bir Osmanlı veziri Serenissima’nın gönderdiği özel temsilcinin Lippomano’yu tutuklamasına ve yargılanmak üzere Venedik’e götürmesine izin verdi. Ama gemi daha Lido’ya varmadan eski balyos denize düşüp boğuldu.<sup>11</sup> Belki gerçekten de kazaya kurban gitmişti; ama hem çağdaş- ları hem de tarihçiler bunun bir intihar, hatta Venedik hükümetinin emriyle işlenmiş bir cinayet de olabileceğini düşündüler. Ne var ki bu konuda belgeler hâlâ dilsiz.

İstanbul’dan ya da başka başkentlerden dönen elçilerin sunmak zorunda olduğu *relazioni* (raporlar) ve görevdeyken memleketlerine gönderdikleri, o kadar da resmi olmayan *dispacci* (yazışmalar) sayesinde balyosların nasıl bilgi topladığını öğreniyoruz. Balyoslar saraydaki eski

Venedik tebaasıyla, ya da kendilerince nedenlerle eskiden tebaa olduklarını iddia edenlerle temas kurmaya çalışırdı. Bu iddia sahiplerinin arasında en güçlü figür muhakkak ki Nurbanu Sultan'dı. Nurbanu'nun II. Selim'le (sal. 1566-1574) Osmanlı sarayında pek seyrek vuku bulduğu üzere gerçekten evlendiğini o dönemin balyosu öğrenmişti.<sup>12</sup> Balyosların raporlarında zikrettikleri bilgilerin bir kısmı kulaktan dolma ve dedikodu mahiyetindeydi. Ama dönemin standartlarına göre bu bilgiye paha biçilmiyordu ve beğenelim, beğenmeyelim bugünkü tarihçiler bile bu bilgiyi sık sık kullanıyor.

Osmanlı vezirlerinin Venediklilerin istihbarat elde etme becerilerini ne derece kullandıklarını belirlemek çok daha zordur. Bazı üst düzey görevlilerin, örneğin Sokollu Mehmed Paşa'nın Venedikli diplomatlarla ilişki kurmaya özen gösterdikleri açıktır; paşanın balyostan Venedik'e sipariş etmesini istediği sultan portreleri de Sokollu'nun Osmanlı hanedanına dair resimlere duyduğu ilgi kadar Venedik'le iyi ilişki sürdürme isteğini de gösterir.<sup>13</sup> Ama Venedik'le ilişkisini sürdüren başka önemli şahsiyetler de vardı. Bazı ilişkilerin temelinde aile bağları yatıyordu; örnek olarak Macar kökenli olduğu düşünülen ama yakın tarihli araştırmalar sayesinde Venedikli olduğu anlaşılan güçlü hadım Gazanfer Ağa'yı gösterebiliriz. Ne de olsa, aralarında kan ya da evlilik bağı olan kişiler bilgiyi en kolay aktaranlardı.<sup>14</sup>

Osmanlılar ile Venedik arasındaki istihbarat alışverişinin bazı kanıtları dolaylıdır, zira Girolamo Lippomano gibi kişiler casusluk dünyasına mensuptu ve bu dünya 16. yüzyılda da bugünkü kadar karanlıktı. Paolo Preto, Venedik gizli servisi hakkındaki harika kitabında bu örgütün kolunun ta İstanbul'a kadar uzandığını gösterir; nitekim bazı kişiler Serenissima'ya "ayak bağı" olduklarından Osmanlı topraklarında bir cinayete kurban gidivermişlerdi.<sup>15</sup> Örneğin 1606'da, eski bir keşiş ve Venedik askeri olan Giambattista da Barletta Müslümanlığı kabul edip Tunus'taki bir üstten Venedik topraklarına hücum planları yapınca, balyosun emriyle suikaste kurban gitmişti. Balyosun bu işin hazırlığını Osmanlı payitahtının göbeğinde yaptığı göz önüne alınırsa, olup bitenlerden sadrazamın bilgisi olmamasına imkân yoktur. Balyos yerinde kalıp ceza da görmediğine göre, sultanın ve/veya sadrazamın onun çevirdiği dolaplara hoşgörü göstermesinin bir sebebi vardı herhalde. Akla gelen bir sebep – Tunus'taki güç sahibi kişilere güvenilmemesinin yanı sıra – "istihbarat örgütleri" arasında bir işbirliği ihtimalidir. Kanıtlayamasak da tahmin yürütebiliriz: Venedik, Avrupa sarayları hakkında bilgi sağlıyordu ve eğer bu bilgiler yeterince değerliyse, sultanın görevlileri "öteki yana bakıvermişlerdi."

### **Fırsat kapıları: Osmanlı dünyasındaki Venedikliler**

Sıradan insanlar açısından, özellikle 1500'lerde ve 1600'lerin başında, yani Girit kuşatması ilişkileri bozmadan önce, Venedik ile İstanbul arasında yakın ilişkiler kurulmasının asıl güçlü nedeni ticaret ve daha genel olarak iş bulma olanaklarıydı. İstanbul'un ne kadar büyük bir şehir, tersanelerinin ne kadar muazzam olduğu göz önüne alındığında, Venedik'in Giritli tebaasının akın akın Osmanlı payitahtına iş bulmaya gelmelerine şaşmamak gerekir; özellikle de Venedik Hanya'da, görkemli binaları hâlâ ayakta duran tersanede gemi inşa etmeyi durdurduktan sonra... 17. yüzyıl ortalarında İstanbul tersanesinde çalışanların çoğu Hristiyandı, oysa bir yüzyıl önce çoğu Müslümandı; belki de Girit'ten gelen işsiz tersane işçileri yerel ustaların reddettiği koşullarda çalışmayı kabul etmişlerdi.<sup>16</sup>

Balyoslara verilen talimat arasında, tüccar olmayanların ya da bir tüccarın yanında ve devamlı onun gözetimi altında çalışmayanların Osmanlı payitahtında uzun süreli yerleşmeye teşvik edilmemesi de vardı. Bir yanda, Signoria herhalde bu kişilerin karıştığı kavga dövüşten sorumlu tutulmaktan korkuyordu; üstelik maazallah bunlar çeşitli nedenlerle İslamiyeti seçmeye de karar verebilirlerdi.<sup>17</sup> Öte yandan, balyoslar çok iyi biliyordu ki eğer Venedik tebaası, özellikle de yoksul Girit köylerinden gelenler iş bulamazlarsa, haydutluğa soyunabilirlerdi. Dolayısıyla balyoslar çoğu zaman talimatın "yerleşmeye teşvik etmeme" bölümünü kulak ardı ediyor ve şu ya da bu kişinin iyi bir Venedik tebaası olduğuna tanıklık ediyorlardı. Tabii Hanya Osmanlıların eline geçince bu mesele gündemden kalktı.

Ancak, 18. yüzyıl sonunda, Venedik devletinin çöküşünden hemen önce, Serenissima tebaasından hâlâ İstanbul'a iş aramaya gelenler görülüyordu. Floransalı gezgin ve âlim Domenico Sestini'nin yazdığına göre, Venedik Dalmaçya'sından gelen, herkesin bildiği gibi memleketlerinde iş bulmalarına imkân olmayan –gezginin tabiriyle– Sklavonyalılar, Boğaziçi bahçelerinde çalışmaktaydı.<sup>18</sup>

Bir de tüccarlar vardı elbette; Signoria sırf bunlar için bir daimi elçinin yanı sıra bir de konso-loslar ağı bulunduruyordu: Osmanlı belgeleri, 1600 civarında imparatorluğun birkaç şehrinin yanı sıra birçok küçük kasabasında da Venedikli bir görevli olduğunu gösterir.<sup>19</sup> Halep'teki,

Osmanlıların bazen balyos dediği Venedik konsolosu, önem bakımından İstanbul'daki daimi elçinin hemen ardından gelirdi. Ankara'daki "adamları" tiftik ve tiftik dokuma tüccarlarından sorumluydu; özellikle de onları yerel vergi ve rüsum tahsildarlarına karşı korumakla yükümlüydü, çünkü Venedikliler "ahidname"lerine (kapitülasyon) göre bu vergilerden muaftı.<sup>20</sup> Trablusşam ve o sırada yeni yeni filizlenmekte olan İskenderun'da da birer konsolos vardı. Bu iki kasaba Halep'in limanlarıydı, Mısır'la ticaret yapan Venedikliler ise İskenderun'da kalır, konsolosun hizmetlerinden yararlanırlardı. Bu belli başlı ticari yerleşimlere ek olarak Gelibolu'da da konsolos oluyordu; Çanakkale Boğazı'ndaki kalelerden geçerken yapılan kontrollerde bir sıkıntı yaşanırsa Venedikli tüccarlar bu konsolosa başvururdu. Avlonya/Vlorë'deki konsolosun varlık nedeni muhtemelen Kuzey Afrika gemilerinin civarda sık sık dolaşmasıydı; bunlar Venedikli bir tüccarı esir alırsa, çıkan sorunları çözmek anlaşılan konsolosa düşüyordu. Kıbrıs Osmanlıların eline geçtikten hemen sonra Venedikliler adıyla ticarete yeniden başlamış, bu eski Venedik mülküne derhal bir konsolos atamışlardı. Ayrıca Sakız, Nakşa gibi birkaç Ege adasında da Venedik konsolosu vardı; Marmara'daki küçük Bandırma ve Silivri limanlarında bile bir konsolos ya da konsolos yardımcısı bulunuyordu. 17. yüzyılda Venedikliler hızla gelişmekte olan İzmir limanında da konsolosluk kurmuşlardı.<sup>21</sup> Dolayısıyla Venedikli tüccarların faaliyetlerini yerleşik ticaret merkezleriyle kısıtlamayıp yeni fırsatlar aradıkları, bu arada Serenissima'nın bir zamanlar ticari ve askeri egemenliğinde olan yerlerde de köprübaşı elde etmeye çalıştıkları sonucuna varabiliriz.

16. yüzyıl sonu ile 17. yüzyıl başında Osmanlı topraklarına yolculuk yapan tüccarlar kimlerdi? Ataları ortaçağın sonunda Halep ya da İskenderiye'ye gidip aile işinin yürütülmesine yardım ederek hem kâr peşinde koşmayı hem de kamu hizmeti görmeyi öğrenmiş olsa da, belirttiğimiz yüzyıllarda bizzat Doğu Akdeniz'e giden soylu Venedikli pek kalmamıştı. 16. yüzyılın sonunda bu soylu aile mensupları Osmanlı topraklarına temsilci göndermeyi tercih ediyorlardı; hesap kitap meseleleri de temsilci Venedik'e dönünce hallediliyordu.<sup>22</sup> İstanbul'da *cittadini originari* diye bilinen ikinci dereceden soylular bile artık bir avuç kalmıştı.

Balyos kayıtlarına göre, sıradan Venedik tebaasının yanı sıra Serenissima'ya tâbi eyaletlerin sakinleri de Osmanlı İmparatorluğu'yla ticaret yapıyordu. Bu da balyosların yine kuralları biraz eğip bükmesi demekti, çünkü yasalara göre Levant ticareti esas olarak Venedik'te oturan ve vergilerini orada ödeyen tüccarların ayrıcalığıydı. Ama asıl Venedik sakini tüccarların sayısı azsa ve gelip gitmeleri arasındaki süre uzuyorsa, yetkililer tâbi eyalet tüccarlarına da esnek davranmaktaydı. Yahudilere gelince, Venedik hükümeti tipik olarak bu tüccarları pek de bağrına basmazdı; ama 1700'lerde, Halep'te Serenissima'ya bağlı eyaletlerden gelen hiçbir Hristiyan tüccar kalmayınca, Venedik'le bağlantılı olduğunu iddia eden birkaç Yahudi firmasına da Doj'ların koruması altında ticaret yapma izni verildi. Tüccarlarının sayısı asgariye inmiş olsa da, Signoria bu yolla Doğu Akdeniz hakkında hâlâ istihbarat elde edebiliyordu.<sup>23</sup>

### **Fırsat kapıları: Venedik'teki Osmanlı tebaası**

Sultanın tebaası da Venedik'te iş arayıp buluyordu. Hiç aklımıza gelmeyeceklerle başlayalım: 17. yüzyıl başında, Venedik bazen sultandan Balkanlar'daki Osmanlı tebaasından paralı asker toplama izni koparabiliyordu. Bu askerler belki dağlı Morlaklar, belki de Arnavutlardı; bu dönemde Arnavutlar henüz Hristiyandı ve İslamiyet ancak yirmi-otuz yıl sonra yaygınlaşmaya başladı.<sup>24</sup> Unutmamalıyız ki, bu dönemde, I. Ahmed, I. Mustafa ve IV. Murad'ın (1603-1640) sıkıntılı saltanat yıllarında, Osmanlı hükümdarları ve vezirleri esas olarak doğu ve batıdaki komşu imparatorluklarla sürdürülen savaflara odaklanmışlardı. Sultanlar bir yanda Habsburglarla savaşıyordu; bu savaş 1606'da bitti. Doğu cephesinde ise en önemli rakipleri İran Şahı Abbas'tı; Osmanlılar İran'la 1603-1618 arasında savaştılar, sonra 1623'te şah neredeyse bir yüzyıldır Osmanlıların elinde olan Bağdat'ı aldı. Anadolu'da çıkan Celali isyanları da devlete çok pahalıya mal oluyor ve uzunca bir süre boyunca kesin bir sonuç alınamıyordu. Dolayısıyla zamanın sadrazamları Venedik'le iyi ilişkiler sürdürmeyi önemsemiş olmalı; belki de dağlı Arnavutların Serenissima'da iş kapısı bulmalarına izin vererek İstanbul'a göç etmelerini kısıtlamak istemişlerdi.

Ama Müslüman olsun, Yahudi ya da Hristiyan olsun birçok Osmanlı tebaası ticaret amacıyla Venedik'e gidiyordu.<sup>25</sup> Hristiyan Avrupa'nın başka ticari merkezlerinde Müslümanlara çok ender rastlandığından, Venedik'teki kalabalık Müslüman tüccar topluluğu çok dikkati çekmişti. Venedik birçok Müslüman iş adamı için bildik bir topraktı. Talihsiz ama epeyce sıra dışı bir olay bunu gösteriyor: 1570'te Sultan II. Selim Kıbrıs'a saldırdığı sırada Venedik'te bulunan Müslümanlar ve Yahudiler tutuklanmış, mallarına el konmuştu. Tutuklananların sayısı 150'yi



aşıyordu; ayrıca, Osmanlı topraklarından gelen, ama kendilerine ilişilmediği için sayılarını bilemediğimiz Ortodoks Hristiyan tüccarlar da vardı Venedik'te.<sup>26</sup> "Sıradan" yıllarda çok daha fazla sayıda Osmanlı tüccarı Venedik'te iş yapmış olmalı. Bu konuda bir başka kanıt da 1600'lerin başında ortaya çıkıyor. Bu tarihlerde Signoria şehirdeki bütün Müslüman tüccarların Büyük Kanal üzerinde yenilenen bir saray olan Fondaco dei Turchi'de ikamet etmeleri gerektiğine karar vermişti. Bu karar öyle bir masrafı gerektiriyordu ki Müslüman tüccarların sayısı az olsa Signoria bu işe kalkışmazdı. Ancak, yetkililerin çözüm bulmaya yanaşmadığı bir mesele daha vardı: Osmanlı padişahının düşmanı bir hükümdarın tebaası olan İranlı Şii tüccarlar Bosna, İstanbul ve Anadolu'dan gelen tüccarlarla aynı mekânı paylaşmayı reddediyorlardı. Signoria kararında ısrar edince Venedik'e gelmekten vazgeçtiler. Bazı Venedikli görevliler Boşnaklar ile Anadolu'dan gelenlerin âdetlerinin çok farklı olduğunu, her gece aynı çatı altında uyumaktan pek hoşlanmayacaklarını biliyordu.<sup>27</sup> Henüz yayınlanmamış Venedik belgelerinde bu tüccarların ortak mekânlarında ister istemez nasıl bir düzen kurduklarına dair bilgi bulmak çok ilginç olurdu.

Son olarak, ticaretteki hizmetleri her yerde ama özellikle Venedik'te talep edilen kişiler vardı. Müslüman tüccarların istihdam etmek zorunda olduğu simsarlar bunlar. Bazıları Osmanlı Türkçesini çocukluktan biliyordu; diğerleri çat pat da olsa bu dilde meramını anlatabilirdi. Elimizde bir simsarın işverenine yazdığı, tarihsiz ama muhtemelen 17. yüzyıldan kalma, çok kötü kaleme alınmış bir mektup müsveddesi var; üzeri çizilmiş cümlelerle doludur.<sup>28</sup> Yazarın heyecanlı olduğu açıktır, ama bu her şeyi açıklamaz; muhtemelen Osmanlı Türkçesini konuşsa da pek okuyup yazamıyordu. Bu tür ama çok daha yüksek seviyeden bazı araçlar ise Signoria için çalışan tercümanlardı. Michele Membré'nin kariyeri bu aracılığa bir örnektir, hatta bu kişi bir ara İran'a elçi gönderilmişti. Doğu Akdeniz seyahatine ciddi ciddi hazırlanmak isteyen Venedikli tüccarlar dil dersi alabilirlerdi; bir Osmanlı şairler tezkiyesinde, 16. yüzyılda yaşamış, Osmanlıca şiir yazan bir Ermeninin Venedik'te bütün parasını harcaayıp bitirdiği, bu yüzden Farsça ve Türkçe öğretmeni olarak şehre yerleştiği anlatılır.<sup>29</sup>

### **Ticari mallar**

Osmanlı ve Venedik tüccarlarının Venedik'ten İstanbul'a ve tersine taşımak için onca zaman ve çaba harcadıkları nesneler neydi? Yakın ilişkilerin göstergesi illa lüks mal ticareti olmasa da, hatta yakın ilişkiyi hiç göstermese de, bu ticarete özel olarak bakacağız, çünkü ticareti yapılan mallardan birkaç örnek günümüze ulaşmış bulunuyor. Bugünlerde Osmanlı dokumaları Venedik'teki koleksiyonlarda bol bol bulunan mallardan değildir, ama bir zamanlar bu dokumaların da piyasası olmalı; anlaşıldığı kadarıyla, cumhuriyet 1797'de son bulduğunda, Dojların sarayına ya da şehrin kiliselerine ait altın ve gümüş iplikli birçok kumaş bu değerli madenleri elde etmek için yakılmıştı. Pek fazla halı da göremeyiz bu koleksiyonlarda; oysa Lorenzo Lotto'nun –biri Venedik'teki Santi Giovanni e Paolo kilisesinde olan– tabloları bu halıların bir zamanlar çeşitli yerlerde kullanıldığını gösterir.<sup>30</sup> Bellini dahil birçok başka Venedikli ressam da tablolarında Osmanlı halılarını betimlemişlerdi. Venedik'te fazla halıya rastlanmaması kısmen yünü hızla çürüten nemli iklime bağlı olabilir; bunun dışında 19. yüzyıl İtalyası'nda birçok dini kurumun mali sıkıntıya düşmesi de kuşkusuz bazı kayıplara yol açmıştı. Parasızlık kapıyı çalınca sanat eserlerinin satışı artmıştı; ilk satılanlar da zamanın sanatseverlerinin pek değer vermediği halılar olabilir. Her halükârda, 19. yüzyılın sonunda Wilhelm von Bode Berlin'deki yeni müzeye halı satın almak istediğinde, en gözde "av alanları"ndan biri Venedik ve hinterlandı olmuştu.<sup>31</sup>

Venedik ve çevresinde bir zamanlar muhtemelen varolan zengin Osmanlı halısı çeşitlerinden arta kalanların küçük bir örneği olarak, Brescia'daki Santa Giulia Müzesi'nde yerel bir kiliseden getirilmiş iki Uşak halısı yer alır. Kısmen yayınlanmış başka bir Osmanlı halısı Museo di Ca' d'Oro'nun Franchetti Galerisi'ndedir.<sup>32</sup> Ancak en azından bir halı, hâlâ ilk başta alındığı kurumdadır; muhtemelen Mısır'ın ilk Osmanlı döneminden kalma bu Memluk üslubundaki halı, Venedik'teki Scuola di San Rocco'da korunmaktadır ve ancak bazı özel durumlarda ortaya çıkarılır.<sup>33</sup>

Ne var ki Venedik ile sultanların egemenliğindeki topraklar arasındaki ilişkilerde daha mütevazı mallar da rol oynuyordu. Venedik'te 16. yüzyılın ortasında üretilen yünlü dokumalar özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nda bir pazar bulmuştu. Bu malın ihracatı bir yüzyıl kadar sürdü; Girit savaşı çıktığında ise neredeyse sona ermiş durumdaydı.<sup>34</sup> 1600 civarında, yani Venedik yünlülerinin en başarılı döneminde ise, Osmanlı yetkilileri neredeyse otomatik olarak bir Venedik tüccarının tekstil ticaretiyle meşgul olduğunu varsaymış gibidirler. Bu Venedikli tüccarlardan

bazıları perakende dokuma satışı yapmaya bile çalışmış, Kapalıçarşı'daki bedestende dükkân açmışlardı. Ama Osmanlı rakipleri buna şiddetle karşı çıkınca, Venedikliler çok geçmeden toptan ticaretle yetinmek zorunda kaldılar. Osmanlı tüccarları da Venedik'te kumaş satardı; özellikle de 16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyıl başında Avrupa'nın birçok bölgesinde gözde olan incecik Ankara yününden kumaşları...<sup>35</sup>

Kitap ve harita da önemli birer ticaret metayıydı; hediye olarak da verilirdi. Basılı Yunanca metinler hem Serenissima'nın elinde kalan ve Yunanca konuşulan bölgelerde ve Venedik'te sık sık uzun süreler kalan Yunan kolonisi üyeleri arasında müşteri buluyor, hem de Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Rum tebaaya satılabiliyordu. Antikçağ Yunan klasikleri edisyonlarının müşterileri ise yüksek seviyede öğrenim görmüş dar bir çevre, belki de İstanbul'daki ruhban okuluna devam edenler ya da belli başlı manastırların üyeleri idi.<sup>36</sup> Haritalara gelince, 16. yüzyıl Venedik harita üreticilerinin Osmanlı elit sınıfının gözünde çok saygın bir yeri vardı; bu yüzyılın ilk yarısında padişahın mektuplarını teslim etmek üzere şehri birkaç kez ziyaret etmiş olan Yunus Bey'in Venedikli dostlarından biri, konuğuna bir İstria ve Dalmaçya haritası hediye ederek Signoria'nın kara listesine girmişti.<sup>37</sup>

Yün ya da tiftik kumaştan yapılmış giysiler, kitaplar ya da haritalar, terimin dar anlamında lüks mal sayılmazdı, ama bunları kullananlar yine de Doğu Akdeniz toplumunun hali vakti yerinde üyeleri idi. Ancak, Osmanlı-Venedik ticaretinde pamuk ve pamuk ipliği gibi her gün kullanılan malların da yeri vardı. Venedik tüccarları pamuk ve pamuk ipliğini Osmanlılar henüz küçük bir Anadolu beyliği iken Doğu Akdeniz bölgelerinden satın alırlardı. Daha sonra 16. yüzyıl Osmanlı padişahları pamuğu stratejik bir mal olarak kabul etmiş ve ihracatını yasaklamışlardı. Ama bu yüzyılın sonuna doğru, 17. yüzyılda da gitgide artarak, yetkililer Venedik ya da başka ülkelerin tüccarlarına özel izinler vermeye başladılar. Belki de Osmanlı ve İspanyol imparatorlukları arasındaki husumetin "devreden çıkması" sultanın donanmasında yelken bezi ihtiyacının azalmasına yol açmıştı. Gümrük rüsumundan elde edilen kazanç da önemli bir neden teşkil etmiş olabilir. Üstelik ticari talep yüzünden daha fazla üreticinin pamuk ekmeye başladığını da varsayabiliriz; eğer öyleyse, Venedik ve başka ülkelere ihracat yaparak para kazanmak isteyenler teşvik görmüş olmalı.

## Sonuç

Osmanlı İmparatorluğu'nun 17. yüzyıldaki sıkıntıları tebaanın Venedik'le ticaretine derhal yansımış olmasa bile, son zamanlarda, iktisadi alanda Osmanlılar ile Venediklilerin paylaştığı noktaların ilk bakışta fark edilenden çok daha fazla olduğu ileri sürülüyor. Akla ilk gelen örnek Girit'in hikâyesi: Osmanlı fethinden önce Girit'in ekonomisi şarap imalatı ve ihracatına yönelikti, ancak 1600'lere gelindiğinde bu faaliyet gitgide sıkıntılarla karşılaşmıştı. Osmanlı fethinden sonra, Girit gitgide zeytin yetiştiriciliğinde uzmanlaştı; hâlâ da öyledir.<sup>38</sup> Dolayısıyla Osmanlıların Girit'i fethi ve nüfusun önemli bölümünün İslamiyeti seçmesi, ada ekonomisinde temel bir değişikliğe sebep olmamıştı.

Öte yandan Fransız ve İngiliz tüccarların yeni ticaret yapma biçimiyle ne Osmanlılar kolayca rekabet edebiliyordu, ne de Venedikliler. Uzun vadede siyasi durum da bu iki devletin tüccarlarına yardımcı olmaktan uzaktı. 18. yüzyılın sonunda, Fransa'daki devrim rejiminin açtığı savaşların sonucu olarak 1797'de Venedik Cumhuriyeti çöktü ve hemen ardından Napolyoncular bölgeyi işgal etti. Osmanlı İmparatorluğu'na gelince, Bonaparte'in Mısır'ı ilhak girişimi Fransa donanmasının bu hırslı komutanın emellerini gerçekleştirmekte yetersiz kalmasından dolayı başarısızlığa uğradı. Bütün o yılların kargaşasında, Osmanlıların özellikle de Balkanlar'daki hükümranlılığı bıçak sırtındaydı. İmparatorluk çökmese de, çökmeye çok yaklaşmıştı.

Ama 16. ve 17. yüzyıllarda sık sık çıkan yıkıcı savaşlar ticari ve kültürel alışverişe hiç de engel olmadı. Osmanlı halıları Venedik ressamlarına esin kaynağı oluyordu; Venedik ve Osmanlı ipeklileri bazen o kadar birbirine benziyordu ki sadece uzmanlarca ayırt edilebiliyordu. Venedik'te yapılan Osmanlı sultanı tablolarının İstanbul sarayının emperyal bir ikonografi geliştirmesine yaradığı da oldu. Venedik'te basılan kitaplar imparatorluğun Ortodoks tebaasının basılı kültüre erişebilmesini sağladı; ilk Ermeni incili de Venedik'te basılmıştı. Venedik ciltçileri Osmanlı ciltlerini taklit ederek ya da uyarlayarak şehrin ünlü matbaalarından çıkan ürünler için enfes ciltler yarattılar. İşte bütün bu alışverişin ürünü olan eserlerden küçük bir bölümü bu sergide yer alıyor.<sup>39</sup>



<sup>1</sup> V. Costantini, *Il sultano e l'isola contesa: Ciprio tra heredità veneziana e potere ottomano*, Torino 2009; L. Marasso ve A. Stouraiti, *Immagini dal mito: La conquista veneziana della Morea (1684-1699)*, Venedik 2001; A. Stouraiti, *Memorie di un ritorno: La guerra di Morea (1684-1699) nei manoscritti della Querini Stampalia*, Venezia 2001.

<sup>2</sup> B. Pullan (yayına hazırlayan), *Crisis and Change in the Venetian Economy in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, London 1968, içindeki çalışmalar, epeyce eski olmalarına rağmen bu meselede hâlâ önem taşıyor.

<sup>3</sup> N. Capponi, *Victory of the West: The Story of the Battle of Lepanto*, London 2006.

<sup>4</sup> M.P. Pedani Fabris, "I turchi e il Friuli alla fine del quattrocento," *Memorie storiche forogiuliesi*, LXXIV (1994), s. 203-224.

<sup>5</sup> B. Arbel, *Trading Nations, Jews and Venetians in the Early Modern Eastern Mediterranean*, Leiden 1995, s. 55-76.

<sup>6</sup> M. Aymard, *Venise, Raguse et le commerce du blé pendant la seconde moitié du XVIe siècle*, Paris 1966; Z. Arıkan, "Osmanlı İmparatorluğunda İhracı Yasak Mallar (Memnu Meta)" *Professor Dr. Bekir Kütükoğlu'na Armağan*, İstanbul 1991, s. 279-307.

<sup>7</sup> M.P. Pedani Fabris, *In nome del Gran Signore, Inviati ottomani a Venezia dalla caduta di Costantinopoli alla guerra di Candia*, Venezia 1994.

<sup>8</sup> M.P. Pedani Fabris, *In nome del Gran Signore*, s. 82.

<sup>9</sup> E. Zachariadou, *Trade and Crusade: Venetian Crete and the Emirates of Monteshe and Aydin (1300-1415)*, Venezia 1983.

<sup>10</sup> G.K. Hassiotis, "Venezia e i domini veneziani tramite di informazioni sui Turchi per gli Spagnoli nel sec. XVI," *Venezia, Centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVII)*, yayına hazırlayan Hans-Georg Beck, Manoussos Manoussacas, Agostino Pertusi, Firenze 1977, s. 117-136.

<sup>11</sup> P. Preto, *I servizi segreti di Venezia, Spionaggio e controspionaggio al tempo della Serenissima: cifrari, intercettazioni, delazioni, tra mito e realtà*, Milano 1999, s. 76-77.

<sup>12</sup> B. Arbel, "Nür Bânû (c. 1530-1583): a Venetian Sultana?" *Turcica*, 24 (1992), 241-259; M.P. Pedani Fabris, "Safiye's Household and Venetian Diplomacy," *Turcica*, 32 (2000), 9-32, bkz. s. 17.

<sup>13</sup> G. Necipoğlu, "The Serial Portraits of Ottoman Sultans in Comparative Perspective," *The Sultan's*

*Portrait: Picturing the House of Osman*, yayına hazırlayan. Selmin Kangal ve diğ., İstanbul 2000, s. 38.

<sup>14</sup> M.P. Pedani Fabris, "Safiye's Household"

<sup>15</sup> P. Preto, *I servizi segreti di Venezia*, s. 348-353.

<sup>16</sup> M. Çizakça, "Ottomans and the Mediterranean: An Analysis of the Ottoman Shipbuilding Industry as Reflected in the Arsenal Registers of Istanbul 1529-1650," *Le gente del mare Mediterraneo*, yayına hazırlayan R. Ragosta, önsöz L. de Rosa, 2 cilt, Napoli 1981, c. 2, s. 773-787; E. Dursteler, *Venetians in Constantinople, Nation, Identity and Coexistence in the Early Modern Mediterranean*, Baltimore/Maryland 2006.

<sup>17</sup> Dursteler, *Venetians in Constantinople*, s. 62.

<sup>18</sup> D. Sestini, *Beschreibung des Kanals von Konstantinopel*, İtalyancadan çeviren Christian Joseph Jagemann, Hamburg 1786, s. 29.

<sup>19</sup> S. Faroqhi, "The Venetian Presence in the Ottoman Empire," Huri İslamoğlu İnan (yayına hazırlayan), *The Ottoman Empire and the World Economy*, Paris, Cambridge 1987, s. 311-344.

<sup>20</sup> S. Faroqhi, "Ottoman textiles in early modern Europe," yayınlanacağı yer "Cultural Encounters: Europe, the Ottomans, and the Mediterranean World," yayına hazırlayan Claire Norton ve A. Chong, Anna Contadini, Pittsburgh 2009'da çıkacak.

<sup>21</sup> D. Goffman, *Izmir and the Levantine World, 1550-1650*, Seattle 1990, s. 99-100.

<sup>22</sup> Dursteler, *Venetians in Constantinople*, s. 42-44.

<sup>23</sup> V. Costantini, "Il commercio ad Aleppo nel Settecento," *Studi Veneziani*, n.s. XLII (2001), s. 143-211.

<sup>24</sup> S. Faroqhi, "The Venetian Presence," s. 321-322.

<sup>25</sup> C. Kafadar, "A Death in Venice (1575): Anatolian Muslim Merchants Trading in the Serenissima," *Journal of Turkish Studies*, 10, *Raiyyet Rûsumu, Essays presented to Halil İncelik ...* (1986), 191-218; Arbel, *Trading Nations*; M.P. Pedani Fabris, "Between Diplomacy and Trade: Ottoman Merchants in Venice," *Merchants in the Ottoman Empire*, yayına hazırlayan Suraiya Faroqhi ve Gilles Veinstein, Leuven 2008, s. 3-21.

<sup>26</sup> Arbel, *Trading Nations*, s. 66.

<sup>27</sup> Ş. Turan, "Venedik'te Türk Ticaret Merkezi," *Belleten*, 32, 126 (1968), 247-283; Ennio Concina, *Fondaci, Architettura, arte e mercatura tra Levante, Venezia e Alemagna*, Venezia 1997.

<sup>28</sup> S. Faroqhi, "Honour and Hurt Feelings: Complaints Addressed to an Ottoman Merchant Trading in Venice," *Merchants in the Ottoman Empire*, yayına hazırlayan

Suraiya Faroqhi ve Gilles Veinstein, Leuven 2008, s. 63-78.

<sup>29</sup> Kafadar, "A Death in Venice," s. 212 not 100.

<sup>30</sup> R.E. Mack, "Lotto un amateur de tapis," *Lorenzo Lotto 1480-1557*, yayına hazırlayan David A. Brown ve diğ. (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1998), s. 58-67.

<sup>31</sup> W. Denny, "Les textiles et tapis d'Orient à Venise," *Venise et l'Orient*, yayına hazırlayan S. Carboni, Paris 2006, s. 174-233, bkz. s. 179.

<sup>32</sup> C. Coco, *Venezia Levantina*, Venezia 1993, s. 142-143.

<sup>33</sup> W. Denny, "Les textiles et tapis d'Orient" ve *Venise et l'Orient*'da katalog bölümü, s. 323.

<sup>34</sup> D. Sella, "The Rise and Fall of the Venetian Woollen Industry," Brian Pullan (yayına hazırlayan), *Crisis and Change in the Venetian Economy in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, London 1968, s. 106-126.

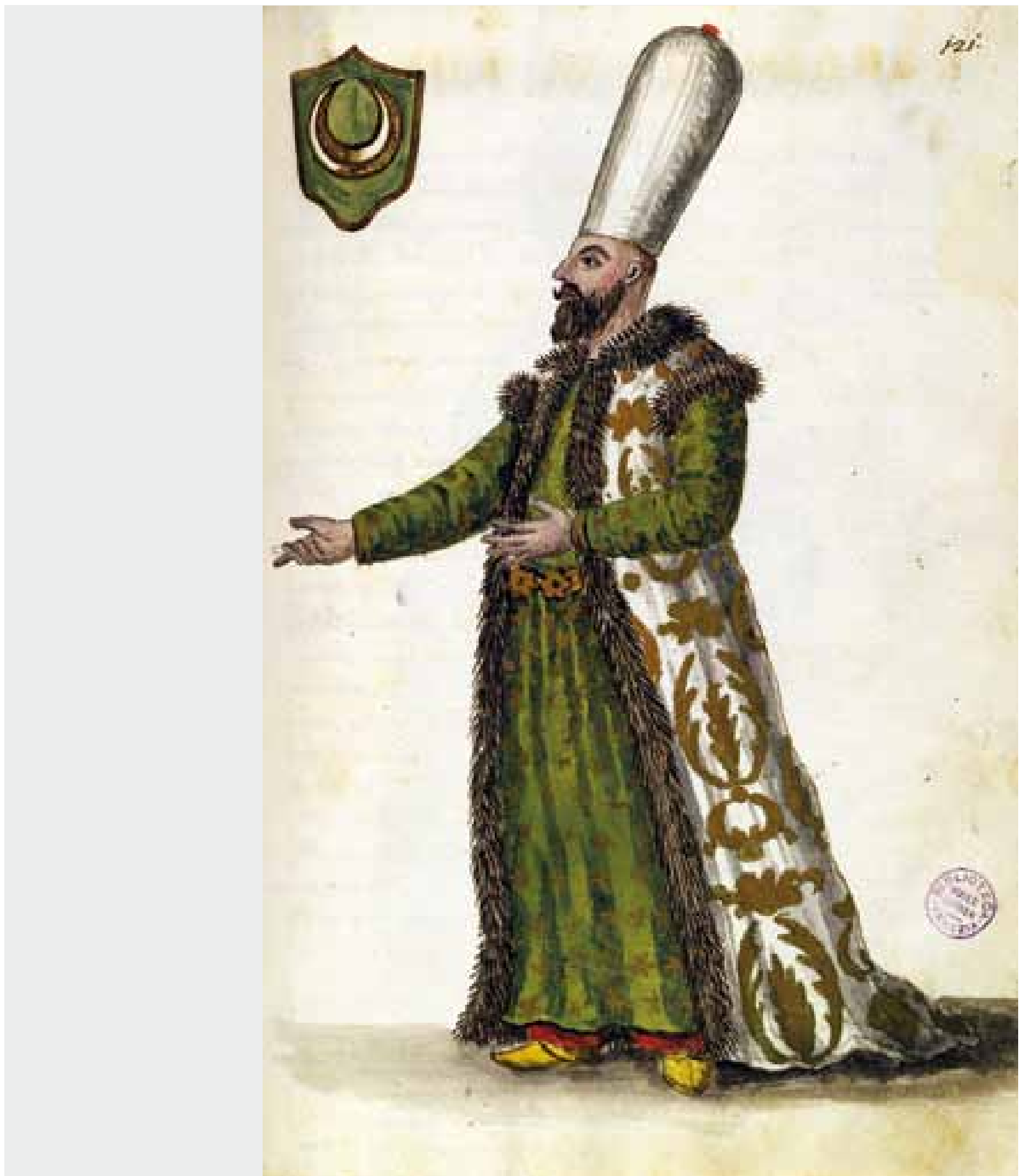
<sup>35</sup> G. Veinstein, "Les marchands étrangers dans l'Empire Ottoman (XVIe-XVIIIe siècles). Questions de prix," *Merchants in the Ottoman Empire*, yayına hazırlayan Suraiya Faroqhi ve Gilles Veinstein, Leuven 2008), s. 47-61; Ö. Ergenç, "1600-1615 Yılları Arasında Ankara İktisadi Tarihine Ait Araştırmalar," *Türkiye İktisat Tarihi Semineri, Metinler-Tartışmalar...*, yayına hazırlayan Osman Okyar ve Ünal Nalbantoğlu, Ankara 1975, s. 145-68.

<sup>36</sup> E. Layton, *The Sixteenth Century Greek Book in Italy, Printers and Publishers for the Greek World*, Venezia 1994; Yayına hazırlayan anonim, *Holy Monastery of Great Meteoron... Byzantine Painting Icons and Frescoes*, 2 cilt, Kalabaka 2007 (16. yüzyılda basılmış kitapları da içeriyor).

<sup>37</sup> M.P. Pedani Fabris, *In nome del Gran Signore*, s. 146.

<sup>38</sup> M. Greene, *A Shared World, Christians and Muslims in the Early Modern Mediterranean*, Princeton 2000, s. 134-139.

<sup>39</sup> P. Vahan Ohanian Mechitarista, "La Bibbia armena dell' Abate Mechitar," *Le civiltà del Libro e la stampa a Venezia: Testi sacri ebraici, cristiani, islamici dal Quattrocento al Settecento*, yayına hazırlayan Simonetta Pelusi, Venezia 2000), s. 95-104; N. Atasoy, W.B. Denny, L. Mackie, J. Raby, *İpek: Osmanlı Dokuma Sanatı*, İstanbul ve London 2001, s. 182-190; S. Sarjono, "Velours ottomans ou italiens? Une étude technique," *Venise et l'Orient*, s. 192-203 ve E.J. Grube, "Le « laque » vénitien et la reliure au XVIe siècle," *aynı eser*, s. 230-243.



## Quando i “nostri” sono da “loro” e viceversa

Vera Costantini

Il peculiare rapporto che legava l'Impero ottomano e la Repubblica di Venezia è stato spesso oggetto di interesse per la storiografia del Mediterraneo d'età moderna, in particolare dopo che Fernand Braudel ne descrisse l'unicità nei termini di “un cas d'ennemis complémentaires”<sup>1</sup>. Una complementarità con applicazioni storiche disparate, che interessarono l'economia, la finanza, il diritto e la diplomazia<sup>2</sup>.

Lungo l'Adriatico, che gli ottomani stessi chiamavano “Boğaz-i Venedik”, la compenetrazione tra risorse produttive di proprietà imperiale e circuito commerciale veneziano era fortissima, al punto che sudditi del doge o loro prestanome partecipavano al finanziamento di appalti concessi dal sultano per la messa a profitto, per esempio, di saline<sup>3</sup>. Senza dubbio, la prossimità all'emporio realtino dei Balcani occidentali, e in particolare della fascia costiera che si affacciava sul Golfo, sanciva per il sale, ma anche per i cereali come per i prodotti di una diffusa agricoltura specializzata<sup>4</sup>, l'opportunità di trovare a Venezia un mercato di sbocco che ne garantiva l'ottimizzazione del profitto<sup>5</sup>. In molte di queste aree la Repubblica di San Marco, con l'avanzata ottomana tardo-quattrocentesca, aveva perduto la possibilità di esercitare direttamente il proprio dominio, ma avrebbe continuato a mantenere una forte egemonia economica fino a tutto il secolo seguente. Era una strategia che prometteva un comune vantaggio economico, vista con favore dall'amministrazione ottomana provinciale e dalla stessa corte, quando non vi fossero esigenze militari, in vista di una spedizione, che necessitava di un approvvigionamento di sale. In tali casi, il sultano scriveva direttamente alla Repubblica, oltre che ai suoi amministratori provinciali, chiedendo che una parte del prodotto delle saline imperiali venisse deviata dalla rotta per Venezia e spedita a Istanbul, come accadde nel 1531 alla vigilia della guerra contro la Persia<sup>6</sup>. In generale, quella di gestire e commercializzare risorse produttive nei territori appena estromessi dallo Stato da Mar era una strategia abitualmente seguita dagli imprenditori veneziani<sup>7</sup>.

Per quanto tale compenetrazione economica appaia più facilmente comprensibile in Adriatico, per indubbie ragioni di prossimità geografica, in realtà i veneziani operavano seguendo analoghe strategie anche nel Mediterraneo orientale. Poco dopo la conquista di Costantinopoli, mercanti della Serenissima residenti a Galata parteciparono al finanziamento di impor-

tanti appalti<sup>8</sup> e controllarono almeno una parte della produzione di allume a Foça<sup>9</sup>. Non si hanno a questo proposito notizie precise, ma il governo veneziano era certamente interessato anche all'estrazione di pece e alla sua esportazione in madrepatria<sup>10</sup>.

Nella storiografia queste intense e proficue attività imprenditoriali svolte da mercanti veneziani entro i confini dell'Impero ottomano sono state giustamente indagate dal punto di vista della vitalità e della capacità di penetrazione economica della Serenissima in Levante<sup>11</sup>. Tramite la concessione di appalti a mercanti stranieri il sultano veniva a trasformare quelli in propri funzionari, estendendo così i confini dell'ecumene ottomana a sudditi di un altro stato<sup>12</sup>. La collaborazione economica tra ottomani e veneziani, in taluni contesti così intensa da consentirci di immaginare tra i due stati una frontiera sfumata più che reale<sup>13</sup>, lasciava così emergere un'intersezione del sistema imperiale ove compartecipazioni, finanziamenti e commerci plasmavano statuti, comportamenti e modelli culturali. Questo faceva sì che il commercio con l'Impero ottomano e le controversie stesse che talora vi sorgevano venissero considerate come necessariamente compenetrare da considerazioni diplomatiche e giuridiche internazionali. In occasione della clamorosa bancarotta di Hayyim Saruq<sup>14</sup>, il governo veneziano mise sotto sequestro anche un carico di pece imperiale (*mīrī*) che il mercante ebreo aveva fatto giungere in Laguna tramite la mediazione del suo corrispondente Mayr Olivares, *mültezim* di Solimano il Magnifico<sup>15</sup>. Evidentemente – e soprattutto per espressa volontà della Porta ottomana – la controversia che ne sorse ebbe risvolti di ordine diplomatico, che il governo veneziano affrontò “palleggiando” la questione da una magistratura all'altra, senza che nessuno in particolare si prendesse la responsabilità di interloquire direttamente con la corte ottomana<sup>16</sup>. Questa strategia permeava di diplomazia anche l'operato del Consiglio dei Dieci e forgiava presso la stessa corte ottomana la conoscenza di una delle “anomalie” che – fieramente – i veneziani si imputavano, ovvero la natura plurale delle loro istituzioni, sulle quali si ergeva il doge, assunto a rappresentazione simbolica dell'unità dello stato<sup>17</sup>.

L'istituzione tardo-cinquecentesca dell'ufficio dei Cinque Savi alla Mercanzia, destinato a gestire gli affari commerciali di sudditi veneziani, stava alla base di una nuova concezione dei traffici, intesi come attività professionale certo vitale per la vocazione marittima e mercantile della Repubblica, ma autonoma rispetto alla politica e alla diplomazia dello stato. In corrispondenza, da un lato, al progressivo restringimento dell'importanza economica dei sudditi della Repubblica nell'Impero ottomano, dall'altro a un mutamento di composizione sociale dello stesso ceto mercantile veneziano, i Savi inviarono ai consoli, che da essi dipendevano direttamente, una serie di divieti nei quali si possono riconoscere consuetudini che ci parlano di una profonda integrazione tra i veneziani residenti nell'Impero e la società che li circondava: il divieto di ingerirsi, laddove fosse vietato dalla legge, “nel tuor dazii o appalti”, che faceva riferimento al costume, evidentemente ancora d'attualità nel 1600, di co-finanziare *iltizām* imperiali, laddove fosse questione di imposizione fiscale indiretta (dazi), ovvero nelle dogane<sup>18</sup>. Si sconsigliava di “torre in kadin”, ovvero di maritarsi con suddite ottomane, un'abitudine assai in voga presso i veneziani – patrizi ma anche semplici fattori – che soggiornavano a lungo nelle città dell'Impero, con spiacevoli fraintendimenti, controversie giudiziarie e complicazioni testamentarie<sup>19</sup>. I Cinque Savi alla Mercanzia erano espressione diretta dello stato repubblicano, tenuti a incoraggiare comportamenti legalistici presso i loro sudditi residenti all'estero, soprattutto in seguito alla conclusione della guerra di Cipro, quando ogni minima infrazione avrebbe potuto incrinare il fragile equilibrio tra i due stati, esponendo i territori costieri e insulari veneziani a nuovi, pericolosi attacchi. Tuttavia, accanto a tale legalismo dobbiamo immaginare situazioni critiche a cavallo tra statuti giuridici diversi, in un contesto di reciproca contaminazione.

Quando scoppiò la guerra di Cipro, Selim II ordinò che venissero tenuti a vista tutti i sudditi veneziani residenti ad Aleppo e che fosse loro impedito di uscire dalla città<sup>20</sup>. Misure analoghe vennero adottate anche a Istanbul. Inoltre, il sultano ingiunse che un registro (*defter*) dovesse essere compilato a cura del *beýlerbeyi* di Aleppo, con elenco in dettaglio di tutte le proprietà mobili e immobili dei sudditi della Repubblica, le quali sarebbero state poi trattenute, ma non requisite<sup>21</sup>. Questo provvedimento specifico da un lato lascia supporre l'esistenza di cospicue proprietà, dall'altro coincide alla lettera con la delibera del Senato veneziano nei riguardi dei sudditi ottomani residenti nella capitale lagunare. Anche a Venezia, i sudditi del sultano vennero tenuti “sott'occhio” e le relative mercanzie pure trattenute, ma non sequestrate<sup>22</sup>. Dopo il conflitto, quando venne stabilito che i rispettivi sudditi potessero tornare in patria, il sultano attese che i ragusei dessero conferma dell'arrivo dei suoi, per lasciar partire

i veneziani fino a quel momento trattenuti ad Aleppo<sup>23</sup>. La reciprocità nel trattamento dei rispettivi sudditi era un capitolo importante negli accordi tra l'Impero e la Repubblica, anche e soprattutto in tempo di guerra, badando a non coinvolgere quegli individui che, con la loro intraprendenza e mobilità, costituivano il motivo che stava alla base della continuità nei rapporti tra i due stati e della reciproca prosperità economica. Assediati e assediati a Famagosta potevano scannarsi a vicenda, ma non un capello doveva essere torto a mercanti e ambasciatori al di fuori del teatro di scontro. Basti pensare che durante i festeggiamenti per la vittoria occorsa nelle acque lepantine, tanto insignificante sul piano politico internazionale, quanto significativa e sbandierata sui fronti interni della cristianità, i sudditi ottomani residenti a Venezia vennero posti al sicuro nel palazzo di Marcantonio Barbaro, all'epoca bailo a Costantinopoli<sup>24</sup>. La scelta fu tutt'altro che casuale: trovandosi il bailo stesso in una posizione privilegiata nonostante i tempi di guerra (per intercessione del gran visir posto agli arresti domiciliari nel bailaggio, piuttosto che imprigionato a Yedikule), si faceva garante a distanza della protezione dei sudditi ottomani a Venezia, ospitandoli nel proprio palazzo.

Gli accordi tra l'Impero e la Repubblica, scritti o verbali che fossero, seguivano una direzione ruotante sulla reciprocità. Effettivamente, ottomani e veneziani avevano compreso che i "loro" da "noi" corrispondevano o, in ogni caso, potevano corrispondere, ai "nostri" da "loro", conferendo un carattere quasi sacrale all'ospitalità. Non a caso, "sacri" erano definiti a Venezia gli accordi capitolatori, che invece nei testi ottomani suonano piuttosto come concessione imperiale (*'ahdnāme-i hümāyūn*).

In tempo di pace, la collaborazione tra Venezia e la Porta avveniva anche su un piano militare. In particolare, il governo veneziano si impegnava a perseguire i fenomeni di irregolarità corsara che avvenivano nel Golfo e, fino al 1570, nel Mediterraneo orientale. Che gli ottomani riconoscessero l'importanza di questa funzione poliziesca e che i veneziani accettassero di espletarla implicava l'esistenza di una necessità comune: quella di salvaguardare la sicurezza delle acque al fine della prosperità dei traffici e delle popolazioni costiere. Temi assolutamente centrali nel Mediterraneo d'età moderna, al punto che anche stati spagnoli o comunque collocati nell'orbita spagnola, come il Vicereame di Sicilia e la Repubblica di Genova, tentarono di stabilire, a più riprese, con alterni risultati e sempre a dispetto del Re Cattolico, contatti diretti con esponenti del governo ottomano al fine di proteggere le popolazioni costiere dalle incursioni di sudditi del sultano<sup>25</sup>. Tanto nel caso genovese, quanto in quello siciliano, le ambasciate che raggiungevano la Porta avevano carattere più personale, nel senso che la protezione di una costa veniva chiesta al gran visir o al Qapūdān Pascià come "favore" da accordare a comunità cittadine che nell'ottica ottomana erano pur sempre schierate sul fronte nemico.

I veneziani, invece, nel trattare con il sultano l'annosa questione della guerra di corsa, si richiamavano al diritto loro proprio ed esclusivo di difendere militarmente il Golfo dai predoni del mare e a un principio condiviso, ovvero il comune interesse alla prosperità dei traffici piuttosto che al saccheggio indiscriminato. Davanti a episodi di aperta violazione dei patti, i capitani veneziani addetti al pattugliamento dell'Adriatico non ricusarono di passare addirittura all'offensiva, come fece nel 1559 Pandolfo Contarini, che in tempo di pace bombardò il porto di Durazzo colpevole di aver dato rifugio a due corsari da lui inseguiti<sup>26</sup>. Naturalmente, la difesa delle acque, alla pari della "leale amicizia" che legava la Serenissima alla Porta, non conosceva barriere confessionali: nel 1559 le autorità veneziane dell'isola di Cipro catturarono e scortavano fino alla vicina Antalya una nave corsara a equipaggio cristiano, guadagnandosi le felicitazioni del sultano<sup>27</sup>. A simili azioni si assiste anche durante l'assedio di Malta, quando furono proprio i veneziani a recapitare lettere imperiali e carichi di vettovaglie ai comandanti ottomani<sup>28</sup>.

Le relazioni veneto-ottomane, insomma, furono spesso imperniate su un pragmatismo che consente di valutare l'insieme dei rapporti e degli scambi al di là dello stereotipo della contrapposizione confessionale, dando spazio, piuttosto, a una nuova rappresentazione storica della dialettica politica rinascimentale, entro i cui confini il sultano e la sua élite trovavano piena e degna accoglienza, fungendo, perfino, da punto di riferimento imprescindibile per molti stati italiani.



<sup>1</sup> F. Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme (XV-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, III, *Le temps du monde*, Paris 1979, p. 158.

<sup>2</sup> A. Tenenti, *Profilo di un conflitto secolare*, in Idem, *Venezia e il senso del mare. Storia di un prisma culturale dal XIII al XVIII secolo*, Napoli 1999, p. 472.

<sup>3</sup> Archivio di Stato di Venezia (d'ora in poi ASV), *Documenti Turchi*, b. 2, d. 347, 6 Rebi'lahir 943 (22 settembre 1536).

<sup>4</sup> Nel 1532 sudditi veneziani figurano proprietari di mulini in Bosnia (ivi, d. 286, 11-20 Şaban 938 [19-28 marzo 1532]) e nel 1524 Pietro Zen pagava l'imposta denominata *öşr* sulle vigne di Nauplia (ivi, d. 273, 1-10 Receb 930 [5-14 maggio 1524]).

<sup>5</sup> Sul commercio veneziano del sale si veda J.-C. Hocquet, *Il sale e la fortuna di Venezia*, Roma 1979, pp. 517-542.

<sup>6</sup> ASV, *Documenti turchi*, b. 2, d. 280, 16 Rebi'lahir 938 (27 novembre 1531).

<sup>7</sup> V. Costantini, *Il sultano e l'isola contesa. Cipro tra eredità veneziana e potere ottomano*, Torino 2009, pp. 151-178.

<sup>8</sup> H. İnalcık, *An Economic and Social History of the Ottoman Empire*, vol. I, 1300-1600, II ed. Cambridge 1999, p. 66.

<sup>9</sup> B. Arbel, *The Pandora box of Hayyim Saruq's Bankruptcy*, in Idem, *Trading Nations. Jewish and Venetians in the Early Modern Eastern Mediterranean*, Leiden-New York-Köln 1995, p. 106.

<sup>10</sup> Ivi, p. 136. Allume e pece erano ambedue prodotti di prima necessità per l'industria rispettivamente vetraria e cantieristica veneziana.

<sup>11</sup> Si veda, per esempio, F.C. Lane, *Venice. A Maritime Republic*, Baltimore-London 1973, pp. 137-152, e U. Tucci, *Un ciclo di affari commerciali in Siria (1579-1581)*, in Idem, *Mercanti, navi, monete nel Cinquecento veneziano*, Bologna 1981, pp. 95-143.

<sup>12</sup> Ariel Salzmann definisce il settecentesco *malikâne* system, epigono dell'*iltizām*, come un processo di

*State-making (Tocqueville in the Ottoman Empire. Rival Paths to the Modern State*, Leiden-Boston 2004, pp. 78-86).

<sup>13</sup> V. Costantini, *Commerci ed economie nell'Adriatico d'età moderna*, in *Balcini occidentali, Adriatico e Venezia tra XIII e XVIII secolo*, Atti del convegno (Vienna-Venezia, 25-29 settembre 2006), in corso di stampa.

<sup>14</sup> B. Arbel, *The Pandora box*, cit., p. 136.

<sup>15</sup> T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı, Yayın numarası: 37, *Dīvān-ı Hümâyūn Sicilleri Dizisi: V, 7 Numaralı Mühimme Defteri, (975-976/1567-1569)*, Ankara 1998, *hüküm* 104, 16 Safer 975 (22 agosto 1567).

<sup>16</sup> B. Arbel, *The Pandora box*, cit., p. 138.

<sup>17</sup> V. Costantini, *Il sultano e l'isola*, cit., pp. 6-8, e A. Tenenti, *Il potere dogale come rappresentazione*, in Idem, *Stato: un'idea, una logica. Dal comune italiano all'assolutismo francese*, Bologna 1987, pp. 199, 206.

<sup>18</sup> ASV, *Cinque Savi alla Mercanzia*, serie II, busta 26, Memoria mercantile n. 128, parte prima, 12 luglio 1600.

<sup>19</sup> La formula si trova nella *Relazione* del baillo Bernardo Navagero, pubblicata in E. Alberi, *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, serie III, vol. I, Firenze 1840, p. 102.

<sup>20</sup> Başbakanlık Osmanlı Arşivi (d'ora in poi = BOA), *Mühimme Defteri* 9, *hüküm* 58, 28 Şevvâl 977 (5 aprile 1570) e ASV, *Senato Secreta, Dispacci ambasciatori a Costantinopoli*, filza 5, cc. 79 r.-81v., lett. 12, 21 aprile 1570 e cc. 311r.-316v., lett. 69, 30 dicembre 1570.

<sup>21</sup> BOA, *Mühimme Defteri* 9, *hüküm* 58, 28 Şevvâl 977 (5 aprile 1570).

<sup>22</sup> ASV, *Senato Mar*, reg. 39, c. 163v., 6 marzo 1570.

<sup>23</sup> T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı, Yayın Nu: 33, *Dīvān-ı Hümâyūn Sicilleri Dizisi: IV, 12 Numaralı Mühimme*

*Defteri (978-979 / 1570-1572)*, Ankara 1996, *hüküm* 987, 8 Rebi'levvel 979 (31 luglio 1571).

<sup>24</sup> M.P. Pedani, *In nome del Gran Signore. Inviati ottomani a Venezia dalla caduta di Costantinopoli alla guerra di Candia*, Venezia 1994, p. 64.

<sup>25</sup> M. Piaggio, *Permanenza di una vocazione proibita. Legazioni e interessi genovesi nell'Impero ottomano del Cinquecento*, tesi di laurea specialistica, Venezia, Università "Ca' Foscari", a.a. 2007-2008, e S. Pappalardo, *Ambizione politica, commercio e diplomazia alla fine del XVI secolo: Carlo Cicala*, in *Acque, terre e spazi dei mercanti. Istituzioni, gerarchie, conflitti e pratiche dello scambio nel Mediterraneo dall'età antica alla modernità*, Atti del convegno (Trieste, 22-23 febbraio 2008), in corso di stampa.

<sup>26</sup> L'episodio, raccontato in A. Tenenti, *Cristoforo Da Canal. La marine vénitienne avant Lépante*, Paris 1962, p. 10, può essere seguito anche sulle fonti ottomane: T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı, *3 Numaralı Mühimme Defteri (966-968/1558-1560)*, Ankara 1993, *hüküm* 831, 6 Cemazi'levvel 967 (3 febbraio 1560); ivi, *hüküm* 206, 11 Zi'lhicce 966 (14 settembre 1559) e V. Costantini, *The Affair of Durazzo (1559) and the Controversial Destitution of the Provveditore all'Armata*, in Atti del 10th International Congress of Economic and Social History of Turkey, *La Sublime Porta e l'egemonia del Mediterraneo tra Stati e Imperi / Devletlerle İmparatorluklar Arasında Akdeniz'de Osmanlı Egemenliği* (Venezia, 28 settembre - 1 ottobre 2005), in corso di stampa.

<sup>27</sup> T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, *3 Numaralı Mühimme...*, cit., *hüküm* 385, 22 Muharrem 967 (24 ottobre 1559).

<sup>28</sup> T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı, Yayın Nu: 28, *Dīvān-ı Hümâyūn Sicilleri Dizisi: III, 6 Numaralı Mühimme Defteri (972 / 1564-1565)*, Ankara 1995, *hüküm* 1424, 17 Zi'lhicce 972 (16 luglio 1565).

## “Bizimkiler” “onlarda”, “onları” “bizlerde” olduğunda

Vera Costantini

Osmanlı İmparatorluğu ile Venedik Cumhuriyeti’nin kendine özgü ilişkileri, günümüz Akdeniz tarihinin ilginç konularından birini oluşturur; özellikle de Fernand Braudel “birbirini tamamlayan düşmanlar”<sup>1</sup> cümlesiyle bu tarihin benzersizliğini gösterdiğinden beri. İktisat, finans, hukuk ve diplomasi alanında, birbirinden farklı uygulamalardan oluşan bir “tamamlayıcılık” bu.<sup>2</sup> Osmanlıların “Boğaz-ı Venedik” diye adlandırdıkları Adriyatik Denizi kıyıları boyunca imparatorluğun üretim kaynaklarıyla Venedik ticaret alanı öyle iç içe geçmişti ki, Doge’nin buyruğu altında yaşayanlar ya da temsilcileri, Osmanlı padişahının kullanıma açtığı kaynakların, örneğin tuz ocaklarının ihalelerini finanse ederdi.<sup>3</sup> Balkanlar’ın batısında, özellikle de Körfez’e bakan kıyı şeridi boyunca yer alan topraklardaki tuz, tahıl ve diğer tarım ürünleri Venedik’te kolayca pazar buluyor,<sup>4</sup> böylece kaynaklar en iyi biçimde değerlendiriliyordu.<sup>5</sup> Bu alanların büyük bölümünün, 15. yüzyılın sonlarına doğru Osmanlıların eline geçmesiyle San Marco Cumhuriyeti siyasi egemenliğini kaybedecek, ama ekonomik egemenliğini bir sonraki yüzyıl boyunca da sürdürecekti. Hem Osmanlı taşra yönetiminin, hem de sarayın ortak çıkarlar nedeniyle olumlu baktığı bir yöntemdi bu. Askeri bir sefer söz konusu olduğunda, tuz gereksinimi için padişah doğrudan San Marco Cumhuriyeti’ne ve valilerine yazı gönderip, tıpkı 1531 yılında İransavaşı arifesinde olduğu gibi, imparatorluğa ait tuzun bir bölümünün Venedik rotasından çıkarılarak İstanbul rotasına yollanmasını buyururdu.<sup>6</sup> Venedik Cumhuriyeti’nin elinden alınan topraklardaki kaynakları işletip ticarete sunmak Venedikli işadamlarının sık sık başvurdukları bir yöntemdi.<sup>7</sup>

Ekonomi alanındaki bu iç içelik her ne kadar Adriyatik Denizi’nde coğrafi yakınlık açısından düşünüldüğünde kolayca anlaşılabilir olsa da, Venediklilerin benzer yöntemleri Doğu Akdeniz’de de kullandığını belirtmek gerekir. İstanbul’un fethinden kısa bir süre sonra, Galata’da yaşayan Venedikli tüccarlar önemli ihalelerin finansmanına katılmışlar<sup>8</sup> ve Foça’daki şap üretiminin en azından bir bölümünü denetimleri altına almışlardı.<sup>9</sup> Bu konuda kesin bir bilgi yoktur, ama Venedik Hükümeti, yine karasakız ekstresi ithaliyle kuşkusuz ilgileniyordu.<sup>10</sup> Tarihçiler Venedikli tüccarların Osmanlı sınırları içindeki bu yoğun ve kazançlı faaliyetlerini, Venedik Cumhuriyeti’nin ekonomik alanda Doğu’ya sızmasındaki becerisi açısından incelemiştir.<sup>11</sup> Padişah ihaleleri yabancı tüccarlara vererek onları kendi memuru yapmış oluyor,



böylece Osmanlı dünyasını başka bir devletin tebaasına açıyordu.<sup>12</sup> Osmanlılar ile Venedikliler arasındaki işbirliği, bazı bağlamlarda öyle yoğunur ki, iki devlet arasında bir sınır olmadığı düşüncesini doğurabilir.<sup>13</sup> Yoğun alışveriş iki sistem arasında bir kesişmeye yol açıyor, yeni yasalar, davranışlar ve kültürel modeller ortaya çıkıyordu. Bu da, Osmanlı İmparatorluğu'yla ticaretin ve bazen ortaya çıkan anlaşmazlıkların diplomatik ve uluslararası hukuk değerleriyle ele alınmasını sağlıyordu. Hayyim Saruq'un<sup>14</sup> büyük yankı uyandıran iflasında, Venedik hükümeti, bu Musevi tüccarın Kanuni Sultan Süleyman'ın mültezimi Mayr Olivares aracılığıyla Venedik'e ulaştırdığı bir "mîrî" karasakız yüküne el koydurmuştu.<sup>15</sup> Büyük olasılıkla, ortaya çıkan anlaşmazlık diplomatik sonuçlar yaratacağından, Venedik Hükümeti sorunu bir mahkemenin diğerine "aktararak" çözmeye çalışmış ve kimse doğrudan Osmanlı Sarayı'yla görüşmek istememişti.<sup>16</sup> Onlar Konseyi diplomasisinin bu stratejisi Osmanlı Sarayında pek tuhaf karşılanmış, Venedik devletinin birliğini temsil eden Doge'nin başında bulunduğu kurumların çok yönlü yapısından kaynaklanan bir olay olarak görülmüştü.<sup>17</sup>

16. yüzyılın sonlarına doğru kurulan, Venedik yurttaşlarının ticari işlerini yönetmekle görevli ticaret dairesi yeni bir ticari anlayışa yol açtı. Venedik Cumhuriyeti yurttaşlarının denizcilik ve ticaretteki doğal yeteneklerinden dolayı çok önemli bir meslek olan tüccarlık, artık siyasetten ve devlet diplomasisinden özerk olacaktı. Bir yandan Venedik Cumhuriyeti yurttaşlarının Osmanlı ekonomisinde artık eskisi kadar önemli rol oynamamaları, diğer yandan Venedikli tüccar sınıfının toplumsal bileşimindeki değişiklikler sonucu, ticaret dairesi kendisine doğrudan bağlı olan konsoloslara bir dizi yasak bildiren bir yazı göndermişti; bu yasaklar incelenecek olursa imparatorluk topraklarında ikamet eden Venediklilerle yaşadıkları toplum arasında nasıl bir bütünleşme olduğu anlaşılabilir: Örneğin "vergilere ve ihalelere" müdahale etmek, gümrük vergisi gerektiren imparatorluk iltizamlarının finansmanına katılmak yasaktı.<sup>18</sup> Uzun süre Osmanlı kentlerinde yaşayan, soylu olsun, sıradan yurttaş olsun Venedikliler arasında çok moda olan "kadın almak", başka bir deyişle Osmanlı kadınlarıyla evlenmek tavsiye edilmiyordu, çünkü bu evlilikler yanlış anlamalara, sonu mahkemede biten çekişmelere ve vasiyetnamelede karışıklıklara yol açıyordu.<sup>19</sup> Ticaret dairesindeki beş üst görevli Venedik Cumhuriyeti'nin doğrudan temsilcileriydi; özellikle de Kıbrıs savaşıdan sonra iki devlet arasındaki zayıf dengeyi sarsabilecek ve Cumhuriyetin kıyılarını ve adalarını saldırılarla karşı karşıya bırakabilecek yanlış bir hareketi önlemek amacıyla, yabancı ülkelerde yaşayan yurttaşlarının yasalara göre davranmalarını sağlamakla görevliydi. Her şeye rağmen, bu iç içe yaşamda birçok kritik olayın yaşandığını da tahmin edebiliriz.

Kıbrıs savaşı patlak verdiğinde. Sultan II. Selim Halep'te yaşayan tüm Venedik yurttaşlarının gözetim altında tutulmalarını ve kentten çıkışlarına izin verilmemesini buyurmuştu.<sup>20</sup> Benzer önlemler İstanbul'da da alınmıştı. Ayrıca, Halep beylerbeyinden Venedik Cumhuriyeti yurttaşlarının taşınır ve taşınmaz mallarının kaydedildiği bir defter tutmasını istenmişti; bu mallara resmen el konmayacak, ama hepsi alıkonacaktı.<sup>21</sup> Alınan bu özel önlem bir yandan Venediklilerin geniş bir mal varlığına sahip olduklarını düşündürürken, diğer yandan Venedik'te yaşayan Osmanlılarla ilgili Senato kararının nedenlerini açıklamaktadır.

Venedik'te de Osmanlı tebaası "göz hapsine" alınmış ve malları, resmen el konulmasa da, alıkonulmuştu.<sup>22</sup> Bu sürtüşmelerin ardından, iki taraf, yurttaşlarının ülkelerine dönme anlaşmasına vardığında, padişah durumu Ragusalılardan öğrenir öğrenmez, o ana kadar Halep'te tuttuğu Venediklilerin yola çıkmalarına izin verdi.<sup>23</sup> Osmanlı İmparatorluğu ve Venedik Cumhuriyeti arasındaki anlaşmalarda, yurttaşlarına karşılıklı olarak nasıl davranacakları konusu, özellikle savaş dönemlerinde, iki taraf için de çok önemliydi. Girişimcilikleriyle ve hareketlilikleriyle iki devlet arasındaki ilişkilerin sürüp gitmesini sağlayan ve iki ülkeye de ekonomik canlılık kazandıran tüccarlara dokunulmaması çok önemliydi. Magosa'da iki taraf büyük bir savaşa tutuşmuştu, ama çatışmanın dışındaki tüccar ve büyükelçilerin kılına bile dokunulması yasaktı. Bu duruma en güzel örnek İnebahtı'da elde edilen zaferin kutlamaları sırasında yaşanmıştı. Uluslararası siyaset düzeyinde hiçbir önemi olmayan, ama Hristiyanlar için büyük anlam taşıyan bu zafer sonrasında, Venedik'teki Osmanlı tebaası o sırada balyos olan Marcantonio Barbaro'nun sarayında güvende tutulmuşlardı.<sup>24</sup> Bu seçim kesinlikle bir rastlantı değildi. Balyos, savaş zamanı olmasına rağmen kendini ayrıcalıklı bir konumda bulunca (Yedikule zindanına kapatılmayıp sadrazamın emriyle evinde göz hapsine alınmıştı), uzaktan da olsa Venedik'teki Osmanlı tebaasını sarayında konuk ederek onları korumuştur.

İmparatorluk ile Venedik Cumhuriyeti arasındaki yazılı ve sözlü anlaşmalar her şeyin karşılıklı olduğu bir çizgi izliyordu. Nitekim hem Osmanlılar hem de Venedikliler "bizdeki" "onların" "onlardaki" "bizlere" karşılık geldiğini kavrayarak konukseverliğe adeta kutsallık atfetmişlerdi.

Nitekim, Osmanlı İmparatorluğu'yla yapılan anlaşmaların Venedik'te "kutsal" sayılması bir rastlantı değildir. Bu anlaşmalar Osmanlı belgelerinde "ahdnâme-i hümayûn" olarak geçer. Barış dönemlerinde, Venedik ile Osmanlılar arasındaki iş birliği askeri alana kadar yayılırdı. Venedik Hükümeti, özellikle Körfez'deki ve 1570 yılına kadar Doğu Akdeniz'deki korsanları denetleme görevini üstlenmişti. Osmanlıların bu denetimin önemini kabul etmeleri ve Venediklilerin böyle bir görevi üstlenmeleri, ortak bir gereksinimden kaynaklanmıştı. Ticaretin sürmesi ve kıyılarda yaşayan halkların refahı için denizlerin denetimi çok önemliydi. Sicilya Krallığı ve Cenova Cumhuriyeti gibi İspanyol yönetimi altındaki devletler de Osmanlı devleti temsilcileriyle doğrudan ilişki kurmuşlar ve kıyı şeridindeki halkları padişah ordusunun saldırılarından koruma yolunu seçmişlerdi.<sup>25</sup> Hem Cenova Cumhuriyeti hem de Sicilya Krallığı temsilcileri İstanbul'a geldiklerinde Sadrazama ya da Kapudan-ı Derya'ya belirli kıyıların korunması ricasında bulunuyorlar, bu da kıyının tehlikeden uzak tutulmasına yetiyordu. Venedikliler ise yıllardır süregelen korsan tehlikesiyle ilgili olarak padişahla görüştüklerinde, Körfezi bu deniz soyguncularından asker kullanarak koruma hakkına sığınıyorlar, ortak bir ilkeyi de öne sürüyorlardı. Gerçekten de ortak çıkarlar kıyı şeridinin yağmalanmamasını, ticarete sekte vurulmamasını öngörüyordu. Anlaşmalara açıkça karşı gelindiğinde, Adriyatik Denizi'nde görevli kaptanlar saldırıya dahi geçebiliyorlardı; Pandolfo Contarini 1559 yılında Durazzo (Dıraç) limanını, peşine düştüğü iki korsanı sakladıkları için bombalamıştı.<sup>26</sup> Elbette Venedik ile Osmanlıları birbirine bağlayan "sadık dostluk" denizlerin korunmasında hiçbir din engeli tanıımıyordu: 1559'da Kıbrıs adasındaki Venedikli yetkililer, mürettebatı Hristiyan olan bir korsan gemisini yakalayıp padişahın gözüne girmek için Antalya'ya kadar götürmüşlerdi.<sup>27</sup> Malta kuşatması sırasında da böyle olaylar görülmüş, Venedikliler gemilerindeki Kutsal İttifak'a ait mektup ve erzakı kendi elleriyle Osmanlı kaptanlarına teslim etmişlerdi.<sup>28</sup>

Sonuç olarak, Venedik-Osmanlı ilişkileri, şu basmakalıp farklı inançlar söyleminin ötesinde, iki taraf arasındaki ilişkilerin ve alışverişin çoğunlukla tümünü hesaba katan bir pragmatizme dayanır, böylece Rönesans siyaset diyalektiğinin tarihsel yeni bir tanımı ortaya çıkar. Bu tanım çerçevesinde Osmanlı padişahı ve seçkinleri birçok İtalyan Devleti için değerli çok değerli kabul ediliyorlar, hatta referans noktası oluştuyorlardı.

<sup>1</sup> F. Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme (XVe-XVIIIe siècle)*, cilt III, *Le temps du monde*, Paris 1979, s. 158.

<sup>2</sup> A. Tenenti, *Profilo di un conflitto secolare, a.e. Venezia e il senso del mare. Storia di un prisma culturale dal XIII al XVIII secolo*, Napoli 1999, s. 472.

<sup>3</sup> Venedik Devlet Arşivi (bundan sonra ASV diye anılacaktır), Documenti Turchi, b. 2, d. 347, 6 Rebi'lahir 943 (22 Ekim 1536).

<sup>4</sup> 1532'de bazı Venedik yurttaşları Bosna'da değirmen sahibi olarak görülmektedir (a.e, d. 286, 11-20 Şaban 938 [19-28 Mart 1532]) ve 1524'te Pietro Zen, Nauplia bağları için öşür ödemiştir (a.e, d. 273, 1-10 Receb 930 [5-14 Mayıs 1524]).

<sup>5</sup> Venedik tuz ticareti hakkında bkz. J.-C. Hocquet, *Il sale e la fortuna di Venezia*, Roma 1979, s. 517-542.

<sup>6</sup> ASV, *Documenti turchi*, b. 2, d. 280, 16 Rebi'lahir 938 (27 Kasım 1531).

<sup>7</sup> V. Costantini, *Il sultano e l'isola contesa. Cipro tra eredità veneziana e potere ottomano*, Torino 2009, s. 151-178.

<sup>8</sup> H. İnalcık, *An Economic and Social History of Ottoman Empire*, cilt 1, 1300-1600, Cambridge 1999, s. 66.

<sup>9</sup> B. Arbel, "The Pandora Box of Hayyim Saruq's Bankruptcy," *Trading Nations. Jewish and Venetians in the Early Modern Eastern Mediterranean*, Leiden, New York ve Köln 1995, s. 106.

<sup>10</sup> Age., s. 136. Şap ve karasakız Venedik cam sanayii ve tersaneleri için birinci derecede önemli ürünlerdi.

<sup>11</sup> Bkz.F.C. Lane, *Venice. A Maritime Republic*, Baltimore-Londra 1973, s. 137-152 ve U. Tucci, "Un ciclo di affari commerciali in Siria (1579-1581)," *Mercanti,*

*navi, monete nel Cinquecento veneziano*, Bologna 1981, s. 95-143.

<sup>12</sup> Ariel Salzmann, 18. yüzyıl malikâne sistemini, devlet inşaa süreci olarak tanımlar (*Tocqueville in the Ottoman Empire. Rival Paths to the Modern State*, Leiden-Boston 2004, s. 78-86).

<sup>13</sup> V. Costantini, "Commerci ed economie nell'Adriatico d'età moderna," konferans tebliği (Balcani occidentali, Adriatico e Venezia tra XIII e XVIII secolo, Viyana ve Venedik, 25- 29 Eylül 2006).

<sup>14</sup> Arbel, "Hayyim Saruq," s. 136.

<sup>15</sup> T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı, Yayın numarası: 37, Divân-ı Hümayûn Sicilleri Dizisi: V, 7 Numaralı Mühimme Defteri, (975-976/1567-1569), Ankara 1998, hüküm 104, 16 Safer 975 (22 Ağustos 1567).

<sup>16</sup> Arbel, “Hayyim Saruq,” s. 138.

<sup>17</sup> Costantini, *Il sultano e l’isola*, s. 6-8 ve A. Tenenti, “Il potere dogale come rappresentazione,” *Stato: un’idea, una logica. Dal comune italiano all’assolutismo francese*, Bologna 1987, s. 199 ve 206.

<sup>18</sup> ASV, Cinque Savi alla Mercanzia, dizi II, zarf 26, Memoria mercantile n. 128, birinci kısım, 12 Temmuz 1600.

<sup>19</sup> Balyos Bernardo Navagero’nun raporunda bulunmaktadır, E. Alberi’de yayınlanmıştır, *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, dizi III, cilt I, Floransa 1840, s.102.

<sup>20</sup> Başbakanlık Osmanlı Arşivi (bundan sonra BOA olarak anılacaktır), Mühimme Defteri 9, hüküm 58, 28 Şevval 977 (5 Nisan 1570) ve ASV, Senato Secreta, Dispacci ambasciatori a Costantinopoli, filza 5, cc. 79 r.-81v., lett. 12, 21 Nisan 1570 ve cc. 311r.-316v., lett. 69, 30 Aralık 1570.

<sup>21</sup> BOA, Mühimme Defteri 9, hüküm 58, 28 Şevval 977 (5 Nisan 1570).

<sup>22</sup> ASV, Senato Mar, reg. 39, c. 163v., 6 Mart 1570.

<sup>23</sup> T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı, Yayın Nu: 33, Dîvân-ı Hümâyûn Sicilleri Dizisi: IV, 12 Numaralı Mühimme Defteri (978-979 / 1570-1572), Ankara 1996, hüküm 987, 8 Rebi’levvel 979 (31 Temmuz 1571).

<sup>24</sup> M.P. Pedani, *In nome del Gran Signore. Inviati otomani a Venezia dalla caduta di Costantinopoli alla guerra di Candia*, Venedik 1994, s. 64.

<sup>25</sup> M. Piaggio, “Permanenza di una vocazione proibita. Legazioni e interessi genovesi nell’Impero ottomano del Cinquecento,” Venedik “Ca’ Foscari” Üniversitesi, mezuniyet tezi 2007-2008 ve S. Pappalardo, “Ambizione politica, commercio e diplomazia alla fine del XVI secolo: Carlo Cicala, Acque, terre e spazi dei mercanti,” konferans tebliği (Istituzioni, gerarchie, conflitti e pratiche dello scambio nel Mediterraneo dall’età antica alla modernità, Trieste, 22/02/2008 - 23/02/2008).

<sup>26</sup> A. Tenenti, *Cristoforo Da Canal. La marine vénitienne avant Lépante*, Paris 1962, s. 10, bu yapıtta anlatılan

olayı Osmanlı kaynaklarında da bulmak mümkündür: T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı, 3 Numaralı Mühimme Defteri (966-968/1558-1560), Ankara 1993, hüküm 831, 6 Cemazi’levvel 967 (3 Şubat 1560); aynı defter, hüküm 206, 11 Zi’lhicce 966 (14 Eylül 1559) ve V. Costantini, “The Affair of Durazzo (1559) and the Controversial Destitution of the Provveditore all’Armata,” konferans tebliği (10th International Congress of Economic and Social History of Turkey, La Sublime Porta e l’egemonia del Mediterraneo tra Stati e Imperi, Venedik, 28 Eylül-1 Ekim 2005).

<sup>27</sup> T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, 3 Numaralı Mühimme... cit., hüküm 385, 22 Muharrem 967 (24 Ekim 1559).

<sup>28</sup> T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı, Yayın Nu: 28, Dîvân-ı Hümâyûn Sicilleri Dizisi: III, 6 Numaralı Mühimme Defteri (972 / 1564-1565), Ankara 1995, hüküm 1424, 17 Zi’lhicce 972 (16 Temmuz 1565).

## Venezia raccontata da Kâtip Çelebi

Metin Kunt

Kâtip Çelebi (1609-1657), o come lui stesso si definiva Hacı Halife, di cui abbiamo festeggiato i quattrocento anni dalla nascita con il contributo dell'Unesco, fu uno degli uomini di scienza più importanti dell'epoca ottomana. Era un erudito che, al di là della sua professione di burocrate, credeva nella totalità della scienza, nei suoi svariati rami, rifiutando anzi di limitarsi a un unico campo nella scienza. Insegnava geografia e matematica agli studenti che venivano a trarre ammaestramenti da lui. Grazie al suo anelito ad accostarsi a ogni sponda, a ogni porto del mare della scienza, lasciò in dono alle generazioni future una bibliografia enciclopedica illuminante, intitolata *Keşf üz-zünûn* ("Rilevamento dei pensieri dei nomi dei libri e delle scienze").

Un'altra caratteristica di Kâtip Çelebi è senza ombra di dubbio quella di essere stato non un dotto la cui posizione era giunta sino al livello di docente nelle *medrese*, bensì un funzionario che raggiunse il massimo grado nell'assetto burocratico di Palazzo. Data la sua posizione, si occupava di argomenti d'attualità, talvolta per sua iniziativa, talvolta perché gli era richiesto. Soprattutto negli ultimi tempi della sua esistenza, grazie alla mole sconfinata delle sue conoscenze sugli sviluppi più importanti dell'epoca, videro la luce opere esemplari. Per esempio, nel periodo in cui le spese del Sultano avevano superato i proventi dell'*havass-ı hümayûn* (tesoro imperiale), specialmente a causa del notevole aumento delle guerre e del numero di soldati per la guardia scelta del Palazzo, scrive una *risale* (trattatello) intitolata *Düstûr ül-amel li islâh il-halel* ("Guida alla correzione del danno"), in cui tratta di come si sarebbe potuto agire in quei frangenti. La sua ultima opera, *Mizan ül-hak fi ihtiyâr il-ahakk*, cioè "La bilancia della verità nella scelta di ciò che è più giusto", fu da lui scritta in seguito al soffocamento del tentativo di intentare una guerra santa alle confraternite Halvetî e Mevlevî nell'autunno del 1656 da parte del movimento fanatico-fondamentalista ricordato con il nome di Kadizadeli ("gli aderenti al movimento di Kadizade"). In quest'opera egli pone l'accento sull'importanza delle tradizioni e degli usi creati dai popoli, cioè del portato della storia, e si dichiara nettamente contrario a esprimere opinioni senza possedere le necessarie conoscenze. Indubbiamente il più importante avvenimento degli ultimi dodici anni della vita di Kâtip Çelebi fu la guerra veneto-ottomana, cominciata nel 1645. Nei primi anni della guerra, scoppiata

per sottrarre l'isola di Creta a Venezia e annetterla ai domini imperiali, la flotta e l'esercito ottomani si impadronirono di gran parte dell'isola, compresi Khandia e Rethymno. Tuttavia nel corso della difesa di Candia, o Heraklion con il nome attuale, Venezia cercò per quanto possibile di trasformare questo scontro in una guerra di mare. I rinforzi all'esercito ottomano dispiegato nell'isola di Creta, i soldati in avvicendamento, le vettovaglie, le munizioni, i rinforzi venivano trasportati con la flotta. E se a causa della superiorità di Venezia nel Mar Mediterraneo e nell'Egeo, era possibile che le truppe e le munizioni raggiungessero le tre estremità della Morea via terra, a Creta tuttavia si arrivava con un breve viaggio via mare. Ormai era evidente l'impotenza delle galere ottomane contro i galeoni veneziani, ma nel 1651 a Istanbul la costruzione di un enorme galeone si concluse con un insuccesso: mentre veniva varato con una sontuosa cerimonia nel Corno d'Oro, si capovolse e affondò. Nel decimo anno della guerra di Candia i galeoni veneziani riuscirono a conquistare nell'Egeo le isole di Tenedo (Bozcaada) e Limnos, appena fuori dallo stretto dei Dardanelli, e questo mise a rischio la sicurezza del Bosforo. Si cominciò a temere che la flotta veneziana entrasse nel mar di Marmara, che arrivasse a costituire una minaccia per la capitale. Quando si parlò di imbiancare le mura di Istanbul, decrepite e trascurate, affinché apparissero forti e solide, il panico prese a serpeggiare tra gli abitanti della città. Nell'autunno di quell'anno 1656, colmo di apprensione e sofferenze, quando Köprülü Mehmet Paşa fu nominato Gran Vizir, la situazione cominciò a cambiare; l'estate successiva la flotta e l'esercito ottomani riuscirono a riprendere le isole fuori dai Dardanelli e il fronte della guerra si spostò nuovamente a Creta. In effetti, per la conquista di Candia e la fine della guerra, dovettero passare ancora dodici anni ma la paura e il panico del 1656 non ebbero a ripetersi.

La guerra tra Venezia e Creta costituisce l'asse portante del libro *Tuhfet ül-kibâr fi esfâr ül-bihâr* (che si potrebbe tradurre come "Dono ai grandi delle vittoriose campagne navali", o anche "Omaggio ai grandi ammiragli"). Kâtip Çelebi scrisse l'opera durante i difficili scontri navali degli anni 1656-1657, da considerarsi il punto di svolta della guerra di Candia. Kâtip Çelebi, con l'atteggiamento che ci si aspetta da lui in quanto dichiaratamente contrario a esprimere opinioni senza il possesso delle necessarie conoscenze sulle varie questioni, da una parte egli cerca di dissipare le nuvole nere e minacciose addensatesi su Istanbul ricordando i passati trionfi navali ottomani, dall'altra ci fornisce informazioni sull'estensione dei confini veneto-ottomani e sulla città di Venezia. Anche in un'altra sua opera intitolata *İrşâd ül-hayâra ilâ târih il-Yunân ve'l-Rûm ve'l-Nasâra* ("Notizie sulla storia greca, romana e cristiana"), scritta precedentemente, aveva parlato della storia europea, trattando in particolare di Venezia. In *Tuhfet ül-kibâr*, dopo aver innanzitutto ribadito l'importanza della scienza geografica e aver affermato che è grazie a questa scienza che gli europei (da lui chiamati infedeli) hanno scoperto "il Mondo Nuovo" e "sono penetrati negli scali di Sind e India", esprime le sue critiche: "I Veneziani – spregevole squadra raminga e dispersa, che fra i sovrani infedeli occupano il limitato grado di 'duca', noti fra i miscredenti con il nomignolo di 'pescatori' –, sono arrivati fino allo Stretto del Ben Custodito Dominio, contrastando uno Stato di gloria eminentissima, imperante su Oriente e Occidente" (p. 3).

Nella *İrşâd ül-hayâra*, essendo il compendio trasposto dalle storie d'Europa, e concepito prima del terribile periodo del 1656, benché non si possa sostenere che egli tratti in termini elogiativi dei veneziani, va ammesso tuttavia che ne parla con espressioni di relativa ammirazione, sottolineando in modo particolare la loro eccezionale perizia nelle battaglie in mare, la ricchezza e il gran numero di soldati. "Sezione 27B. Sulla situazione di Venezia: Costoro dispongono di soldati in terra e in mare. Se in un primo tempo non godevano di alcuna considerazione, in seguito hanno pur conquistato la fama, a tal punto che gli altri signori infedeli si fregiano del nome di Venezia. Sulle terre che fanno da contorno a Bosnia ed Erzegovina hanno rocche e porti. Attraverso abili sotterfugi in mare dimostravano amicizia mentre recavano danno ai popoli musulmani. Hanno merci e gente di valore infinite. Dodici signori governano il tutto. Uno di essi è il capo, e lo chiamano 'doge'".

Dopo aver elencato i nomi dei dogi di Venezia, che ci riferisce essere stata sotto la loro reggenza fin dall'VIII secolo dell'era cristiana, ed esattamente a partire dall'anno 709, fino alla metà del XVI secolo – data a cui verosimilmente risale la sua fonte – specifica anche la durata del loro governo, e sempre con una espressione ammirata elogia il loro ordinamento politico: "Trenta hanno ottenuto posizioni onorevoli e gloriose. In mille anni nessuno è riuscito a batterli e a metter mano sulla loro capitale. E ciò grazie a una abile ed efficiente organiz-

zazione. Talché: in un primo tempo questa città era retta da un governo noto con il nome di *democrazia*, e dapprima tutto il popolo unito, compatto, badava con competenza allo svolgimento degli affari. Gradualmente tra il popolo emersero personalità distinte e prescelte ad amministrare la cosa pubblica. Fu così che con il passaggio dal governo dei molti ai pochi si giunse all'*aristocrazia*, vale a dire alla direzione affidata ai grandi, e da quel tempo a questa parte l'ordine della città è garantito e procura una grande potenza allo stato".

Kâtip Çelebi collega lo splendore millenario della stella della città di Venezia, il suo potere e la sua rinomanza al fatto che l'ordine politico vi è saldo. Agli inizi veniva governata con la democrazia ma dopo aver constatato quanto fosse complicato che il popolo si riunisse al fine di poter deliberare su ogni questione, hanno affidato il governo ad alcune eminenti personalità da loro scelte, o meglio hanno scelto ed eletto quelle personalità. Kâtip Çelebi qualifica questo cambiamento come un passaggio all'aristocrazia e mette in evidenza il fatto che da allora il potere della città è accresciuto, essendo il sistema ben gestito. Si deve comunque considerare questa una definizione consona alla concezione di democrazia più che di aristocrazia in senso moderno. Non deve stupire che l'autore conosca i termini "democrazia" e "aristocrazia" e i loro sistemi: il mondo islamico era in contatto con la filosofia greca classica già da mille anni. Più interessante è il fatto che la parola "Stato", come si può constatare nell'espressione "tedbî-i devlet" ("provvedimenti e misure di stato"), venga usata non nel significato di sovranità dinastica secondo l'uso ottomano ben noto, ma in quello di ordine politico, quale si è fissato in turco in un tempo successivo.

Di seguito, Kâtip Çelebi racconta delle varie assemblee cittadine chiamate "consigli", di chi e come viene eletto per far parte di questi consigli, dei loro incarichi e poteri, delle operazioni di voto nei consigli, e sottolinea ancora una volta la ricchezza di Venezia, affermando: "Questa città, rispetto alle altre dell'Italia, si distingue per due caratteristiche: lo splendore delle case e dei palazzi e la ricchezza dei suoi abitanti. Del resto, essendo una città mercantile, anche la sua popolazione ricava e accumula ricchezze".

L'erudito, dopo aver parlato anche del ruolo di controllo che i diversi consigli esercitano sui funzionari, si sofferma sul punto nevralgico relativo al fatto che il potere non risieda nelle mani di un'unica persona.

"Il Comandante Generale delle spedizioni terrestri non può essere uno di Venezia; lo fanno venire da un'altra nazione e lo nominano Comandante Generale, perché temono che se fosse uno di loro potrebbe sovvertire il governo, accordarsi con le milizie e attentare all'ordinamento. Invece il comandante generale della flotta può essere uno di loro".

Kâtip Çelebi, che elogia la stabilità di questo ordine politico, conclude poi la sua trattazione sulla città raccontando che soltanto una volta, nell'anno 1297, un ricco esponente della comunità cittadina aveva cercato di conquistare il potere politico distribuendo denaro tra la popolazione; solo che, dopo essere ucciso in un modo quasi miracoloso, furono assai sensibili a tali tentativi di sovvertire l'ordine costituito: "Le leggi [e] lo statuto dello Stato sono solidi, nessuno ha potuto sovvertirne il rispetto e i principi e nessuno è riuscito ad attentare allo Stato con complotti e istigazione ai disordini. Tuttavia, nell'anno 1297 un uomo assai ricco di nome Bimondus tentò con la forza delle sue ricchezze di accattivarsi il favore del popolo per sovvertire l'ordine dello stato. Ma un giorno mentre si recava al Palazzo con un seguito di folla osannante, una donna lanciò una pietra dall'alto e lo uccise. E dopo nessuno ebbe più il coraggio di intentare simili azioni. E da allora i signori prestano una ferma attenzione a questo particolare tanto delicato".

Questi elogi contenuti in *İrşâd ül-hayâra* non devono essere intesi come espressione di ammirata invidia verso un ordine (sistema, assetto) che si potrebbe definire di "oligarchia" da parte di un uomo di scienza ottomano, bensì devono essere considerati come una valutazione espressa con distacco, tra sé e sé, sulle proprie condizioni, di un'altra struttura politica, pur appartenente al nemico; dopo tutto, è una citazione dalle storie d'Europa.

La descrizione di Venezia che ricorre in *Tuhfet ül-kibâr* è un po' diversa. Quest'opera è stata scritta in un momento in cui la potenza marinara di Venezia non derivava solo dal blocco dei Dardanelli, ma dall'aver altresì causato timori a Istanbul. Non è solamente un racconto su Venezia; dice Kâtip Çelebi che alcune fortezze sulle rive della Dalmazia sono in mano "austriaca" e "qualora fosse necessaria una spedizione a Venezia, si passerebbe da queste terre, ma su tutte incombe l'interesse dell'Impero", e poi rivela la sua fonte: "Le fortezze e le città di questi luoghi sono riportate nell'*Atlas Minor*, da noi tradotto". Non a caso egli parla di spedizioni via terra. Nel corso della guerra svoltasi all'epoca del sultano Maometto il Conqui-



statore, da queste regioni erano partite le scorrerie terrestri su Venezia. Nell'epoca in cui Kâtip Çelebi scriveva *Tuhfet ül-kibâr*, vale a dire negli anni 1657-1658, Köprülü Mehmet Paşa aveva meditato di imprimere una svolta alla guerra di Candia muovendo contro Venezia via terra. Ma come ben chiarisce il nostro autore, i territori limitrofi della Croazia e della Slovenia erano nelle mani dell'“Impero”, ossia degli Asburgo. Non era cosa facile muovere contro Venezia passando da queste terre, senza correre il rischio di una guerra contro l'impero asburgico. Del resto, Köprülü Mehmet Paşa doveva prima sistemare la questione della Transilvania. Per prevenire i tentativi della Transilvania (la quale approfittando del fatto che lo stato ottomano era impegnato con Venezia, si era annessa la Valacchia e la Moldavia), tentativi tesi a uscire dall'orbita dell'impero ottomano, il Köprülü indirizzò la spedizione del 1658 da Venezia alla Transilvania, e anche negli anni successivi si rinunciò a una spedizione via terra verso Venezia. Kâtip Çelebi racconta anche che è possibile raggiungere Venezia dal mare: “All'estremità del Mare del Golfo [l'Adriatico] sono stati costruiti degli edifici in una regione simile a un lago. Ogni sei ore le sue acque si innalzano e si abbassano per la marea. A oriente e a mezzogiorno, come a impedire che il mare, ingrossandosi, vi irrompa, alcune isole hanno formato una specie di terrapieno. In tre o quattro punti ci sono degli accessi al mare. Questa città non è veramente circondata da mura e torri, tuttavia essendo posta in mezzo al mare è sicura e protetta e l'eventualità di subire devastazioni è remota, ossia è un luogo alquanto sicuro.”

Sì, anche se non è circondata da mura, dato che è difficile raggiungerla dal mare, la città si può ritenere sicura. Inoltre, durante la presa di Cipro, nella primavera del 1571, una parte delle galere ottomane agli ordini dell'ammiraglio Uluç Ali era penetrata nell'Adriatico allo scopo di conquistare direttamente Venezia. Anzi le navi di Kara Hoca Reis, che si diceva fosse un monaco espulso da uno dei monasteri di quelle parti, si erano avvicinate tanto a Venezia da spingere a dire “fino a un tiro di cannone da San Marco”. Una situazione simile al panico vissuto nell'anno 1656 a Istanbul si era cioè verificata nel 1571 a Venezia, e in città erano state assunte misure urgenti sul piano della sicurezza. Nel racconto di Kâtip Çelebi si può forse cogliere una certa invidia, una gelosia verso l'assalto di Kara Hoca?

Qui si trova la descrizione dei canali e delle gondole di Venezia e vengono lodate l'altezza degli edifici della città e la loro ricca decorazione: “Inoltre, la chiesa di San Marco, che è uno dei quattro evangelisti, è un edificio stupefacente e strano. È stata eretta in modo artistico e sontuoso con pietre e marmi preziosi, le superfici interne sono per la maggior parte dorate e nel suo tesoro sono depositate innumerevoli reliquie, come pia donazione.”

Poi racconta delle celebri colonne di piazza San Marco: “Si innalzano due grandi colonne e su una di esse è collocato il simbolo di San Marco e sull'altra la statua di San Teodoro. Il simbolo del santo è un leone alato e ne hanno fatto un marchio e un segno che stanno a esprimere l'indole scontrosa e la forza del Marco suddetto. E tra le due colonne sia il luogo delle esecuzione capitali.”

Sono corrispondenti al vero la ricchezza della chiesa e la descrizione delle colonne in piazza, e il fatto che tra di loro vengano eseguite le condanne a morte, ma il nostro scrittore non fa parola dei celebri cavalli di San Marco, e sembra ignorare che facessero parte del bottino del saccheggio di Costantinopoli del 1204.

Successivamente racconta dell'Arsenale: “All'interno della città c'è un'eccellente fabbrica d'armi e munizioni che chiamano *arsenale*, il cui perimetro misura due miglia e che è una roccaforte solida. In esso ogni giorno si fanno e si rinnovano le munizioni per le campagne di guerra e si forgiano i cannoni. Hanno sistemato lì attrezzature e strumenti e alcune navi e bandiere che hanno strappato ai corsari e alle armate sconfitte e li esibiscono a tutti i visitatori.”

Il nostro autore non precisa se tra i bottini di guerra messi in mostra nell'Arsenale di Venezia, si trovino beni e oggetti ottomani.

Rispetto al libro precedente, sono decisamente meno numerose le informazioni sulla popolazione e sul governo della città, tuttavia egli dimostra la propria familiarità con i termini veneziani: “Nella città di Venezia si contano circa trecentomila persone e sono suddivise in tre ranghi diversi. Quelli appartenenti al primo livello li chiamano *patrisi*, che significa anziani. Sono loro che reggono lo stato e lo governano. Il capo di costoro si chiama *doge*, che significa duca. Gestiscono gli affari di stato – badano a sbrogliare e intricare le faccende. Tuttavia, senza il parere favorevole del consiglio repubblicano, il *duca* non può agire. Quello che per i Cristiani è il *duca*, nell'Islam è il *beylerbeyi*, infatti esistono le monete del duca. I membri di secondo livello li chiamano *istadino*, e loro si occupano di scrivere, leggere e mantenere l'ordine. Nel terzo livello infine rientrano gli artigiani e i mercanti.” Si può analizzare questa

breve spiegazione sui termini specifici veneziani. A costituire la classe superiore che gestisce gli affari di stato possono essere i "patrisi"; "stadino", cioè in origine i cittadini potevano occuparsi delle pratiche ufficiali e degli ordinamenti, ma per i mercanti parlare di terzo livello è fuorviante. Del resto, i più grandi mercanti della città erano loro stessi membri della classe "patrizia". Il significato della parola "doge" di Venezia può essere duca, ma paragonarlo a un *beylerbeyi*, affermando al contempo che può battere la sua moneta, non è corretto; del resto Kâtip Çelebi in altri punti rende omaggio alla potenza dello stato veneziano.

In seguito, egli riporta alcuni apprezzamenti ed elogi su Venezia del Mercator, l'autore dell'*Atlas Minor* da lui tradotto.

L'autore dell'*Atlas*, il Mercator, tesse grandi elogi di questa città dicendo "è una delle più celebri ed è il porto in comune del mondo intero. Da ogni parte vi convergono uomini di tutte le razze per trafficare. La moltitudine dei suoi abitanti e l'abbondanza delle mercanzie sono immense. E per queste ragioni i cristiani la chiamano Paradiso Terrestre. In effetti in uno spazio di quasi mille anni sono capitati loro diversi accidenti e hanno visto tanti gravi frangenti, eppure mai in nessun momento sono caduti nelle mani degli stranieri né sono stati sottoposti ad alcuno".

Kâtip Çelebi parla anche di un'altra fonte europea; quando riferisce come sua fonte l'"opera a stampa dei Franchi, il *Libro delle Fortezze*", racconta che la fondazione di Venezia avvenne nell'anno 421 dell'era cristiana, quando per sfuggire all'"assalto delle tribù degli Ungari" [si riferisce agli Unni] fondarono le loro città sulle isole. A questo punto, dice che "il racconto dei libri dei Franchi qui si conclude" e alla fine torna al *Kitâb-ı Bahriye* di Pîrî Reis, e spiega che a causa di tutte le secche che si trovano in quella laguna non si può entrare a Venezia senza prendere un pilota nell'Adriatico, che si deve procedere con uno scandaglio fino a quando non si scorge "il campanile di Marco", cioè il celebre campanile della città, e che le navi vengono ancorate (messe alla fonda) là e poi dei piloti che arrivano dalla città indicano il percorso per poter arrivare sin dentro alla città. Accenna poi alle imbarcazioni che trasportano l'acqua e la vendono a Venezia, a mo' di fontana, attraverso fori praticati sul bordo della barca, e ai pescherecci che trasportano il pesce vivo in acqua e con l'annotazione sulla produzione di vetri e oggetti in vetro sull'isola di "Muran" (Murano) chiude il suo racconto su Venezia.

Come deve essere valutato quanto Kâtip Çelebi racconta su Venezia? Non è possibile confrontare le esigue informazioni presenti nei libri citati con le relazioni lunghe e dettagliate che gli ambasciatori veneziani scrivevano sull'Impero ottomano. Del resto, quello che gli scrittori e gli storici ottomani hanno scritto sull'Europa e sugli europei è ridicolo rispetto a quello che gli europei hanno scritto sulle terre ottomane, sui sultani, sui palazzi, sul governo e sulla popolazione. In Europa, fin dagli inizi del XVI secolo, si stampavano e si vendevano migliaia di libri sull'Impero. Nella società ottomana i libri, le notizie scritte si copiavano solo a mano; la stampa è introdotta molto dopo la morte di Kâtip Çelebi, alla fine del XVIII secolo, se non si considera il limitato tentativo che si potrebbe quasi definire fallito di Müteferrika İbrahim Efendi. Queste mie affermazioni non vogliono significare che gli ottomani non avessero sufficienti conoscenze sull'Europa e su Venezia; semmai, che la diffusione e la condivisione delle notizie erano decisamente limitate.

Nel Palazzo e in genere all'interno del gruppo dirigente, del resto, erano numerose le persone di origine europea. Nella seconda metà del XVI secolo, un commerciante inglese giunto a Istanbul riferiva: "Ho conosciuto un turco, ma inglese di nascita". E altrettanto numerosi erano gli ottomani originariamente "inglesi", "tedeschi", "italiani", "veneziani" o più genericamente "franchi". Alcuni di questi ottomani divenuti franchi erano persone educate in Europa. C'erano sudditi del sultano che conoscevano altrettanto bene Venezia, Napoli, Vienna e addirittura Madrid e Londra, con la loro storia e geografia. Se in una riunione tra cittadini ottomani si iniziava a discutere di Europa, si trovavano di certo delle persone in grado di fornire notizie. Ma tutte queste informazioni orali lasciavano una traccia nella lingua e nella mente di un gruppo molto limitato, elitario. Non si trattava assolutamente di fonti scritte, soprattutto di libri che potessero venire letti diffusamente. Questi personaggi, "europeo-ottomani", che si incontrano soprattutto nel XVI secolo, al confronto nel XVII secolo sono in numero inferiore.

Quello che Kâtip Çelebi ha scritto a metà Seicento a proposito dell'Europa e di Venezia ci può apparire persino eccessivamente semplice, certe sue asserzioni si possono considerare frammenti di notizie ormai superate persino nel momento in cui sono state scritte. Se nel 1657 il governo ottomano aveva intenzione di spostare nell'Adriatico la guerra con Venezia,

oppure se aveva deciso di compiere delle incursioni dalla regione della Stiria a Venezia, probabilmente la *Tuhfet ül-kibâr* era ben distante dall'essere sufficiente a indicare la via e il percorso. Quello che risulta importante è la scienza geografica in generale di Kâtip Çelebi, e in particolare il suo sforzo di passare da una cultura orale sulle civiltà dell'Europa a una trasmissione di informazioni scritte. Si trattava di creare una fonte scritta alla quale potesse ricorrere chi lo desiderava, al di là di quello che alcune centinaia o al massimo alcune migliaia di ottomani raccontavano e sentivano durante le conversazioni familiari. Anche ammettendo che questa fonte scritta, in mancanza di una versione stampata, fosse condannata a restare all'interno di un circuito limitato, pur col rischio che il manoscritto presentato al sultano venisse dimenticato su un ripiano di una biblioteca del Palazzo, nondimeno gli sforzi di Kâtip Çelebi devono essere considerati come l'espressione di un cambiamento del modo di pensare e dell'atteggiamento mentale. Attraverso la scrittura è possibile rendere la notizia durevole: indubbiamente gli ottomani ne erano consapevoli per ciò che atteneva agli argomenti cui attribuivano un particolare valore. Trasformare la storia dell'Europa e la situazione degli Stati europei, soprattutto di Venezia, in un'informazione duratura, era un ulteriore passo. E un passo ancora più avanti sarebbe stato che l'informazione potesse uscire dai circoli dei palazzi, delle ville e si diffondesse tra la gente, e per far sì che questo succedesse grazie alla stampa di un libro sarebbe stato necessario che gli ottomani aspettassero un altro secolo. Sia pure in conseguenza della guerra di Candia, in un'epoca in cui a Istanbul si percepiva una potenziale minaccia proveniente dal mare, bisogna apprezzare il tentativo di Kâtip Çelebi di conoscere e far conoscere meglio l'Europa e Venezia come un progresso sulla via dell'apertura mentale degli ottomani.

## Kâtip Çelebi'nin Anlatımıyla Venedik

Metin Kunt

Doğumunun 400. yılını UNESCO'nun katılımıyla kutladığımız Kâtip Çelebi (1609-1657), ya da kendi ifadesiyle Hacı Halife, Osmanlı yüzyıllarının en önemli bilim adamlarından. Kalem efendiliği yanında bilimin bütünselliğine inanan, çeşitli bilim dallarıyla uğraşan, hatta bilimde tek bir alanda kapalı kalmağı özellikle reddeden, kendisinden feyz almağa gelen öğrencilerine coğrafya ve matematik öğreten bir Osmanlı âlimi. Bilim deryasının her kıyısına, her limanına uğramak tutkusunun sonraki nesiller için ödülü ise *Keşf üz-zünûn* adlı zihin açıcı ansiklopedik bibliyografyası.

Kâtip Çelebi'nin diğer bir özelliği hiç kuşkusuz onun asıl konumunun medreselerde müderrislik payesine erişmiş bir ilmiye mensubu değil Osmanlı saray bürokrasisinde nisbeten üst rütbeye ulaşmış bir kalem efendisi olması. Bu konumu dolayısıyla, bazen kendi girişimiyle, bazen kendisinden istendiği için güncel konularla da ilgili. Özellikle hayatının son dönemlerinde devrinin en önemli gelişmeleri üzerine engin bilgisinin birikimiyle yol gösterici eserler ortaya koyuyor. Örnek olarak özellikle savaşlar ve saray mensubu kapıkulu askerinin sayılarının çok artması dolayısıyla padişahın harcamalarının havass-ı hümayûn gelirlerini aştığı dönemde bu durumda ne yapılabileceğine dair *Düstûr ül-amel li islâh il-halel* ("bozuklukların düzeltilmesi için rehber") adıyla bir risale yazıyor. En son eseri *Mizan ül-hak fi ihtiyâr il-ahakk*, yani en doğruyu seçmek için doğruluk terazisini, "Kadızedeli" adıyla anılan sofu-dayatmacı hareketin 1656 sonbaharında Halvetî ve Mevlevî tarikatlarına cihat açma girişiminin bastırılması dolayısıyla yazmış. Bilgi sahibi olmadan fikir yürütmeye karşı olduğu kadar toplumların oluşturduğu geleneklerin, âdetlerin, yani tarihten miras kalan geleneklerin önemini de vurgulayan bir eser bu.

Kâtip Çelebi'nin hayatının son 12 yılının şüphesiz en önemli oluşumu 1645'de başlayan Osmanlı-Venedik savaşı. Girit adasını Venedik elinden alıp Osmanlı ülkesine katmak amacıyla açılan savaşın ilk yıllarında Osmanlı donanması ve ordusu Hanya ve Resmo dâhil adanın büyük kısmını ele geçirdi. Fakat Kandiye, şimdiki adıyla Heraklion, savunmayı sürdürdükçe Venedik de mücadeleyi mümkün olduğunca bir deniz savaşına döndürmeğe çalıştı. Girit adasında konuşlandırılan Osmanlı ordusunun takviyesi, asker değişimi, yiyecek, mühimmat, malzeme desteği donanma gemileri ile taşınıyordu. Akdeniz'de ve Ege'de Venedik üstünlüğü yüzünden asker ve mühimmat karadan Mora'nın en uç noktalarına kadar gidip mümkün olduğunca kısa

bir deniz yolculuğuyla Girit'e ulaştırılıyordu. Venedik kalyonlarına karşı Osmanlı kadırgalarının yetersizliği artık anlaşılmıştı ama 1651'de İstanbul'da koskoca bir kalyon inşası başarısızlıkla sonuçlandı, kalyon büyük bir merasimle Haliç'e indirilirken alabora olup battı. Girit savaşının onuncu yılında Venedik kalyonları Ege'de Çanakkale Boğazı'nın hemen dışında Bozcaada (Tenedos) ve Limni'yi (Limnos) ele geçirince boğazın güvenliği tehlikeye düştü. Venedik donanmasının Marmara'ya girmesinden, payitahtı tehdit etmesinden korkular oldu. İstanbul'un köhne ve bakımsız surlarının güçlü, sağlam görünmesi için badanalanması söz konusu olduğunda şehir halkında panik görülmeğe başladı. Bu korkulu ve sancılı 1656 yılının sonbaharında Köprülü Mehmet Paşa'nın sadârete getirilmesiyle durum değişmeğe başladı; ertesi yaz Osmanlı donanması ve ordusu Çanakkale dışındaki adaları geri almağı başardı ve savaşın yüzünü tekrar Girit'e döndürdü. Gerçi Kandiye'nin alınması ve savaşın sona ermesi için bir on iki yıl daha geçmesi gerekti ama 1656 yılının korku ve paniği bir daha yaşanmadı.

Kâtip Çelebi'nin Girit savaşının dönüm noktası sayılabilecek 1656-1657 yıllarının zorlu deniz mücadeleleri sırasında yazdığı *Tuhfet ül-kibâr fi esfâr ül-bihâr*, "deniz seferleri hakkında büyük-lere hediye," ya da "büyüklerin [komutanların] hediyesi" diye çevrilebilecek kitabının ana eksenini Venedik ve Girit harbi oluşturuyor. Kâtip Çelebi sorunlar üzerinde bilgi sahibi olmadan fikir yürütmeye karşı olduğu için kendisinden beklenen tavırla bir yandan geçmiş Osmanlı deniz başarılarını hatırlatarak İstanbul'un üzerine çöken kara bulutları dağıtmağa çalışırken diğer yandan Osmanlı-Venedik hudut boyları ve Venedik şehri hakkında bilgi veriyor. Daha önce yazdığı *İrşâd ül-hayâra ilâ târih il-Yunân ve'l-Rûm ve'l-Nasâra* (Yunan, Roma ve Hristiyan tarihi hakkında bilgiler) adlı başka bir eserinde de Avrupa tarihi anlatmış, Venedik'e de özellikle değinmişti. *Tuhfet ül-kibâr*'da önce coğrafya ilminin önemini tekrar vurguladıktan, bu bilim sayesinde ki Avrupalılar (kendisi küffâr diyor) "yeni dünya"yı bulup "Sin ü Hind'e müstevli oldu" dedikten sonra "Venedik taifesi gibi bir kavm-i mahzûl ki mülûk-u küffâr beyninde rütbesi "düka" payesine maksur ve aralarında "balıkçı" ünvanı ile meşhurdur, memalik-i mahrusenin boğazına gelip şarka ve garba hükm eyleyen azim üş-şan devlete karşı koydu" diye yakınıyor (s. 3: sadeleştirmek gerekirse, Venedikliler gibi düşük, Avrupa hükümdarları arasında ancak düka sayılan, balıkçı diye söz edilen bir gurup, Osmanlı ülkesinin boğazına, yani Çanakkale'ye gelip doğuya-batiya hükmeden şanlı devlete karşı koydu).

*İrşâd ül-hayâra*'da ise bu derleme Avrupa tarihlerinden aktarılmış olduğu için, ve 1656 yılının korkulu döneminden önce hazırlanmış olduğu için Venedik'i överek demesek bile nisbeten takdir eden bir ifade ile anlatıyor, özellikle deniz savaşlarındaki maharetlerini, zenginlik ve askerlerinin çokluğunu vurguluyor:

"Fasl der ahval-i Venedik

Bunlar berr ü bahrde asker sahibidir. Mukaddemâ bunlara olkadar i'tibâr yoğiken sonra iştiyhâr buldular, bu mertebe ki giderek sâ'ir küffâr beyleri Venedik ile ıftihâr ider oldular. Bosna ve Hersek bilâdına mücâvir yalılarda kaleleri ve dalyanları vardır. Bahrde rezm-şinâs ve hile-sâz melâ'in olub ehl-i islâma zararları dostluk yüzünden idi. Bîhad mala ve yiğitlere mâlikdir. Oniki beyleri cümleye hükm ederler. İçlerinden biri baştır; ana "doj" derler.

Miladın sekizinci yüzyılından itibaren dojlara yönetiminde olduğunu söylediği Venedik'te 709 yılından sonraki dojlara isimleri ve dükalık sürelerini belirterek—herhalde kaynağının yazıldığı tarih olan—16. yüzyıl ortalarına kadar sıraladıktan sonra gene takdîrî bir ifade ile siyasal düzenlerini övüyor:

Ve azîm şevket ü şân tahsîl eylediler. Bin yıl kadar anların tâlî'i kuşde olub kimse anlara gâlib olmadı ve şehirlerine zafer bulmadı. Bunun sebebi hüsn-i tedbîrleridir.

Tedbîrleri:

Böyledir ki bu şehrin selefde tedbir-i hükümeti *demokrasiya* demekle ma'ruf olan hükümet idi, zira evâilinde cümle halk cem' olub ittîfâk ile hâkim nasb eyleyüb cümle mesâlih amme ittîfâkına mevkuf idi. Mürû-u duhûr ile halkın her hususda huzûru 'asîr olub aralarından müteayyin adamları intihâb edib tedbir-i umûra tevkil itdiler. Bu tarîk ile tedbîr-i devlet demokrasiyadan *aristokrasiyaya* tebdil olundu ki tedbir-i ekâbirdir, ol zamandan berü şehrin nizamı eyü olub azîm kudrete vâsıl oldular".

Kâtip Çelebi Venedik şehrinin bin yıldır yıldızının parlamasını, güç ve şöhret bulmasını siyasal düzenin iyi kurulmuş olmasına bağlıyor. Önceleri işleri demokrasi ile yürütürlerken zamanla halkın her konuda toplanıp karar alması zorlaştığından bir süre sonra yönetimi seçtikleri bazı ileri gelen kimselere teslim ettiler, daha doğrusu seçimle kendilerine vekil ettiler. Kâtip Çelebi bu değişimi aristokrasiye geçmek diye vasıflıyor ve o zamandan beri düzen iyi işlediğinden

şehrin gücünü arttırdığını vurguluyor, ama modern anlamda aristokrasiden çok demokrasi anlayışına uygun bir tanımlama sayılmalı. Yazarın “demokrasi” ve “aristokrasi” terimlerini ve sistemlerini bilmesi şaşırtıcı değil, zaten İslam dünyası bin yıldır klâsik Yunan felsefesi ile tanışıyordu. Daha ilginç “tedbîr-i devlet” ifadesinde olduğu gibi devlet sözcüğünü bilinen Osmanlı kullanımında olduğu gibi sülâle hükümdarlığı anlamında değil de Türkçe’de daha sonra yerleştiği gibi siyasal düzen anlamında kullanmış olması.

Daha sonra Kâtip Çelebi şehrin “divan” diye adlandırdığı çeşitli meclislerini, bu meclislere kimlerin nasıl seçildiğini, görev ve yetkilerini, meclislerde oylama işlemlerini anlatıp “bu şehir İtalya’nın ahir şehirlerine iki hususda galibdir: evlerinin ve binalarının azameti ve mükelleflliği ve şehirlünün maldarlığı ile. Zira bu şehir ticarete muvafık olmağa ahalisi azim mal tahsil iderler” diyerek Venedik’in zenginliğini bir daha vurguluyor.

Kâtip Çelebi çeşitli meclislerin görevliler üzerindeki denetim rolünü de anlattıktan sonra yönetimin tek bir kişinin eline geçmemesi konusundaki duyarlılığın üzerinde duruyor.

“Kara seferlerinin seraskeri Venedik taifesinden olmaz; bir ahir taifeden getürüb serasker iderler, zira havf iderler ki kendülerden olsa hükümete tama’ idüb askeri kendüye uydurur ve nizama hâlel virir. Lakin donanmanın seraskeri kendülerden olmak caizdir”.

Bu siyasal düzenin sağlamlığını öven Kâtip Çelebi ancak bir defa 1297 yılında zengin birinin para saçarak halkı arkasına alıp siyasal gücü ele geçirmeğe teşebbüs ettiğini fakat mucizevî denebilecek bir şekilde öldürüldükten sonra böyle düzen bozucu girişimlere özellikle hassas olduklarını söyleyerek Venedik bahsini bitiriyor:

“Devletin kânûn [ve] nizâmı muhkem olmağa kimse bunun âyin ve erkânın bozamadı ve kimse devlete tama’ ile fesâd ve fitne idemedi. İlla ki bin ikiyüz doksan yedi tarihinde Bimon-dus nam gayetle maldar yiğit mal kuvvetiyle halkı kendüye uydurup devletin halini bozmağa kasd itmiş idi. Lakin bir gün halkın kesretiyle saraya giderken ve halk ana dua ve ta’zim ider iken bir avret damdan bir taş birağub katl eyledi. Andan sonra böyle bir işe kimse cüret idemedi. Badehu bu hususa beyler azim ihtimam iderler”.

*İrşâd ül-hayâra’daki* bu övgüleri bir Osmanlı bilim adamının “seçimli aristokrasi” denebilecek bir düzene imrenmesi olarak görmemeli, düşman da olsa başka bir siyasal yapıyı kendi içinde, kendi şartlarında soğukkanlılıkla değerlendirme saymalı; ne de olsa Avrupa tarihlerinden bir aktarma.

*Tuhfet ül-kibâr’daki* anlatım ise biraz farklı. Venedik deniz gücünün sadece Çanakkale Boğazı’nı tıkaması dolayısıyla değil, İstanbul’da korkulara sebep olduğu bir sırada yazılmış bir kitap bu. Sade bir Venedik anlatısı değil; Dalmaçya sahilinde bazı kalelerin “Nemçe” elinde olduğunu söyleyip “Venedik’e sefer lazım gelse”, diyor Kâtip Çelebi, “bu ülkelere varılır, lâkin cümlesinde imparatorluk alâkası vardır”, sonra kaynağını belirtiyor, “bunların kaleleri ve şehirleri tercüme ettiğimiz *Atlas Minor*’da mestûrdur”. Kara seferlerinden bahsetmesi boşuna değil. Fatih Sultan Mehmet devrindeki savaş sırasında Venedik’e bu yörelerden kara akınları yapılmıştı. Kâtip Çelebi’nin *Tuhfet ül-kibâr*’ı yazdığı sıralarda, 1657-1658 yıllarında Köprülü Mehmet Paşa da Girit savaşını karadan Venedik’e sefer açarak halletmeği düşünmüştü. Fakat yazarımızın belirttiği gibi Hırvatistan ve Slovenya dolayları “imparatorluk” yani Habsburg elindeydi. Habsburg imparatorluğuna savaşı göze almadan buradan geçip Venedik’e yürümek olacak iş değildi. Zaten Köprülü Mehmet Paşa’nın önce Erdel sorununu halletmesi gerekiyordu. Osmanlı devletinin Venedik ile uğraşmasından faydalanan Erdel’in Eflâk ve Buğdan’ı da yanına alarak Osmanlı yörüngesinden çıkma çabasını önlemek için 1658 seferinin yönü Venedik’ten Erdel’e çevrildi, daha sonraki yıllarda da Venedik’e kara seferi fikrinden vazgeçildi.

Kâtip Çelebi Venedik’e denizden ulaşma durumunu da anlatıyor:

“Körfez denizinin [Adriyatik] nihayetinde göl gibi bucakda bina olunmuşdur. Suları her altı saatde bir med ve cezr ider. Şark ve cenub tarafında denizin tuğyanını def’ içün bazı adaları sed gibi vâki’ olmuşdur. Üç-dört yerden deryaya yolu vardır. Bu şehir gerçi divar ve hisar ile ihâta olunmuş değildir, lâkin deniz içinde mevki’i hasîn olmağa zarar ihtimali ba’îd, gayet emin yerdir”.

Evet, sur ile çevrili olmasa da denizden ulaşılması zor olduğundan şehir emniyette sayılırdı. Bununla beraber Kıbrıs’ın alınması sırasında doğrudan Venedik’e baskı niyetiyle 1571 ilkbaharında Uluç Ali komutasında bir kısım Osmanlı çekdirileri Adriyatik’e de girmiş, hatta manastırından kovulan bir keşiş olduğu söylenen Kara Hoca Reis’in gemileri Venedik’e “San Marko’ya bir top atımı” denecek kadar sokulmuştu. Yani 1656 yılında İstanbul’da yaşanan paniğe benzer bir durum 1571’de Venedik’in başına gelmiş, şehirde acil emniyet tedbirleri alınmıştı. Kâtip Çelebi’nin anlatımında Kara Hoca’nın baskınına imrenme, gıpta etme sezilebilir mi?



Buradaki Venedik tasvirinde kanallar, gondolalar anlatılıyor, şehrin binalarının yüksekliği ve zengin süslemeleri övülüyor.

“Husûsen dört İncil râvilerinden biri olan San Marko kilisası acîb ve garîb binadır. Zî-kıymet ma'denî taşlarla musanna' ve mükellef yapılub içinin ekser yeri zeri hâlis tılâ' olunmuşdur ve hazînesine vakıf deyü ağır bahâlu bî-kıyâs eşyâ konulmuşdur”.

Sonra San Marko meydanının meşhur sütunlarını anlatıyor:

“İki azîm amûd dikilüb birinin üzerine San Marko alemleri ve birinin üzerine San Tiyodoros heykeli nasb olunmuşdur. Alem-i mezbûr bir kanatlı arslandır ki mezbûr Marko bir hadîd ül-lisân ve şedîd kimesne olmağla vâsfini müş'ar sureti sikke ve şi'âr kılmışlar. Ve ol iki amûdun arası siyasetgâhdır”.

Kilisenin zenginliğini ve meydandaki sütunları anlatışı, aralarının ceza yeri olduğunu söylemesi doğru, fakat yazarımız San Marko'nun meşhur atlarından söz etmiyor, bu atların 1204 Konstantinopolis yağmasının ganimetleri olduğundan habersiz görünüyor.

Daha sonra tersaneyi anlatıyor:

“Şehrin içinde *arsenale* dirler bir mükellef cebehâne vardır ki çevresi iki mil azîm metîn hisardır. Anda derya seferi mühimmâtı her gün yapılub tecdîd olunur ve toplanır dökülür. Bozulan donanmalardan ve derya korsanlarından aldıkları âlât ve esbâbı ve bazı gemileri ve bayrakları anda koyub gelene gidene gösterirler”.

Venedik arsenalesinde sergilenen ganimet içinde Osmanlı malları olup olmadığı konusunda yazarımız suskun.

Şehir halkı ve yönetimi hakkında önceki kitabına göre daha az bilgi var, ama gene Venedik terimlerine aşinalığını gösteriyor: “Venedik şehirinde takriben üçyüz bin adam ta'dâd olunur ve bunlar üç merteye üzeredir. Evvelki merteye ashâbına *patrisi* dirler, meşâyih ma'nasına. Memleket ve hükûmet tedbiri anlarındır. Bunların başına *doç* dirler, *düka* ma'nasına. Hall ü 'akde karışır. Lâkin cumhur reyî olmayınca bir işe kâdir değildir. Nasârâ'da *düka* İslâm'da beylerbeyi payesindedir, nihayet dükanın sikkesi olur. İkinci merteye ashâbına *istadino* dirler, kitâb ü tahsîl ve zabt ü rabt ahvâli anlarındır. Üçüncü merteye ehl-i hıref ve tüccârdır”.

Venedik terimleri hakkındaki bu kısa açıklama sorgulanabilir. Devlet işlerini çeviren üst tabaka “patrisi” olabilir, “stadino” yani aslen şehirli resmî kayıtlarla ve asayiş ile ilgilenebilirler, ama tüccar için üçüncü tabaka deyip geçmek yanıltıcı olur. Zaten şehrin en büyük tüccarı “patrisi” grubunun ta kendisi. Venedik doçunun kelime anlamı dük olabilir ama bir beylerbeyine benzetmek, olsa olsa kendi parasını basabilir deyip geçmek doğru değil; zaten Kâtip Çelebi başka yerlerde Venedik devletinin gücünü takdir ediyor.

Daha sonra, tercüme ettiği *Atlas Minor*'un yazarı Mercator'un Venedik hakkındaki bazı değerlendirmelerine ve övgülerine yer veriyor.

“Sâhib-i Atlas Merkator bu şehri vâfir medh idüb 'dünyanın bir meşhûr şehri ve âlemin müş-terek benderidir. Aktâr-ı arzdan ecnâs-ı muhtelif gelüb anda ticâret iderler. Halkının kesreti ve mâl ü metâ'ının vefreti kıyasa gelmez. Anıñün ana Nasârâ dünya cenneti dirler. Gerçi bin yıl kadar zamanda başına çok serencâm gelüb nice masâ'ib gördü, lâkin asla bir tarihte bîgâneler eline düşmeyüb kimseye mahkûm olmadı' demişdir”.

Kâtip Çelebi başka bir Avrupa kaynağından da bahsediyor; “Frengî basma ‘Kaleler’ kitabı” dediği kaynağın anlatımıyla Venedik'in ortaya çıkışını Milâdî 421 tarihinde “Engürüs tâifesi hücûmundan” [Hunları kasdediyor] kaçarak adalar üzerinde şehirlerini kurmaları olarak anlatıyor. Bu noktada “Frengî kitaplar rivâyeti tamam oldu” diyerek en son Pîrî Reis'in *Kitâb-ı Bahriye*'sine dönüyor, ondan naklen sığıklar yüzünden Adriatik'de kılavuz almadan Venedik'e yaklaşamayacağını, “Marko çanlığı” yani şehrin meşhur kampanilesi görününceye kadar iskandil ile gidildiğini, orada demirleyen gemilerin bu defa şehirden gelen kılavuzların yol göstermesiyle şehre ulaşabildiğini belirtiyor. Venedik'in su taşıyıp satan su kayıklarını, “kefîr-misâl” canlı balıkları su içinde taşıyan balık kayıklarına da değinip “Muran” [Murano] adasında cam ve sırça işlendiğini de not ederek Venedik bahsini kapatıyor.

Kâtip Çelebi'nin Venedik hakkında anlattıklarını nasıl değerlendirmeli? Sözü geçen kitaplardaki kısıtlı bilgiyi Venedik elçilerinin Osmanlı ülkesi hakkında yazdıkları uzun ve ayrıntılı raporlarla karşılaştırmak mümkün değil. Zaten Osmanlı yazarlarının, tarihçilerinin Avrupa ve Avrupalılar hakkında yazdıkları, Avrupalıların Osmanlı ülkesi, sultanları, sarayları, yönetimi ve halkı hakkında yazdıklarının yanında devede kulak gibi kalır. Avrupa'da daha onaltıncı yüzyılın başlarından beri Osmanlı ülkesi hakkında yazılan kitaplar binlerce basıp satıyordu. Osmanlı toplumunda ise kitaplar, yazılı bilgi ancak elle çoğaltılıyordu; kitap basma işi Kâtip Çelebi'nin ölü-

münden çok daha sonralara, Müteferrika İbrahim Efendi'nin başarısız denebilecek sınırlı girişimini saymazsak onsekizinci yüzyılın sonlarına kalıyor. Bu söylediklerim Osmanlılar Avrupa ya da Venedik hakkında pek bir şey bilmiyordu demek değil, ama bilgi dağıtımı ve paylaşımı çok sınırlıydı.

Osmanlı sarayında ve genellikle yönetici grubun içinde zaten kendisi Avrupa kökenli olan çok kişi vardı. Onaltıncı yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'a gelen bir İngiliz tacir "bir Türk tanıdım, meğer doğuştan İngilizmiş" diyor. Böyle aslen "İngiliz", "Alman", "İtalyan", "Venedikli" ya da genel olarak "Frenk" Osmanlı çoktu. Bu Frenk dönmesi Osmanlıların kimi okumuş, Avrupa tahsili almış kişilerdi. Venedik'i olduğu kadar Napoli'yi, Viyana'yı, hatta Madrid'i ve Londra'yı tarihiyle, coğrafyasıyla çok iyi bilen Osmanlılar vardı. Bir Osmanlı meclisinde Avrupa bahsi açılrsa bilgi verecek kişiler bulunurdu. Fakat bütün bu sözlü bilgiler çok sınırlı bir grubun, üst yönetici tabakanın dilinde ve zihninde yer ediyordu. Yazılı kaynaklar, hele yaygın okunabilecek kitaplar hiç söz konusu değildi. Üstelik onaltıncı yüzyılda bol bol rastlanan "Avrupalı-Osmanlı" tipi onyedinci yüzyılda nispeten azalmıştı.

Kâtip Çelebi'nin 1650lerde Avrupa ve Venedik hakkında yazdıkları bize fazla basit görünebilir, yazdıklarının bazıları daha yazıldığında çoktan bayatlamış bilgi kırıntıları sayılabilir. 1657 yılında Osmanlı yönetimi Venedik ile savaşı Adriyatik'e taşımağa niyetlense, ya da Stirya bölgesinden Venedik'e akın etmeğe karar verse herhalde *Tuhfet ül-kibâr* yol ve iz göstermeğe yeterli olmaktan çok uzaktı. Önemli olan Kâtip Çelebi'nin genel olarak coğrafya bilimi, özel olarak Avrupa toplumları üzerinde sözlü kültürden yazılı bilgi aktarımına geçme çabası. Birkaç yüz, nihayet birkaç bin Osmanlının kendi aralarında sohbetle anlatıp dinlediklerinin ötesinde isteyenin istediği zaman eline alıp okuyabileceği bir yazılı kaynak yaratmak söz konusu. Bu yazılı kaynak baskıya geçmedikçe gene sınırlı bir dolaşım içinde kalmaya mahkûm olsa bile, sultana takdim ettiği yazma sarayın bir kitaplık rafında unutulmaya yüz tutsa bile bir anlayış ve davranış dönüşümünün ifadesi sayılmalı Kâtip Çelebi'nin çabaları. Bilginin kalıcılığı yazıyla mümkün; değer verdikleri konularda Osmanlılar bunu gayet iyi biliyordu şüphesiz. Avrupa tarihi ve Avrupa devletlerinin, bilhassa Venedik'in durumunu da kalıcı bilgiye dönüştürmek ise yeni bir adım. Daha da ileri bir adım ise bilginin sarayların, konakların meclislerinin dışına çıkabilmesi, toplum içinde yaygınlaşması ki bunu kitap basımı ile sağlamak için Osmanlıların bir yüzyıl daha beklemesi gerekecek.

Girit savaşı dolayısıyla da olsa, İstanbul'da denizden gelebilecek bir tehdit hissedildiği dönemde de olsa Kâtip Çelebi'nin Avrupa'yı ve Venedik'i daha iyi tanıma ve tanıtırma çabasını Osmanlı zihnini açma yolunda bir adım olarak takdir etmeli.



## Descrizioni di città, da Venezia a Istanbul Immaginario e fantasie

Tülay Artan

Spiro Kostof (1936-1991), nel suo straordinario libro intitolato *A History of Architecture. Settings and Rituals* (1985), ci offre una lettura dei temi dell'urbanistica e dell'architettura – da lui analizzati con una passione in cui si dispiegano l'ampiezza delle sue conoscenze e degli orizzonti di previsione – come un riflesso della storia dell'umanità, dello sviluppo economico e sociale. Un particolare che differenzia questo lavoro da altri simili è che l'autore interpreta la nuova era del mondo mediterraneo, prendendo in considerazione Istanbul e Venezia insieme<sup>1</sup>. Di conseguenza nella mostra *Venezia-Istanbul 2010*, le due più pittoresche città del Mediterraneo ci appaiono davanti ancora una volta insieme.

Spiro Kostof, lui stesso cittadino di Istanbul, pone l'accento sul fatto che, per quanto il confronto da lui scelto appaia casuale, dietro ad esso sia presente in realtà una precisa logica. Lo storico ha percepito quanto Maometto II fosse stato profondamente consapevole durante i lavori di edificazione di Istanbul quale capitale di un impero ancora in crescita. Effettivamente, gli studi successivi gli hanno dato ragione<sup>2</sup>. Kostof ha richiamato l'attenzione sul fatto che la città cui ha dato il nome Costantino, l'imperatore della Roma d'Oriente, è stata fondata come nuova Roma, e ha intuito che, proprio come nella capitale bizantina si percepiva l'autorità dell'antica Roma; questa autorità si rifletteva anche nella *külliye* (complesso architettonico) di Maometto II, costruita immediatamente dopo la conquista ottomana; inoltre, egli ha sottolineato come nell'Europa rinascimentale non si fosse ancora assistito a un tale sfarzo in un'epoca così antica.

Le *külliye*, elementi essenziali dell'urbanistica ottomana, erano centri in cui si coniugavano funzioni sociali e religiose, costituite da edifici quali la moschea, la *medrese* (scuola coranica), l'ostello per l'accoglienza dei poveri (*imaret*), il caravanserraglio, l'ospedale, il bagno turco nonché il mausoleo del fondatore. Le *külliye*, fiorite sotto le mani dell'architetto Sinan dopo le prove di Bursa e Adrianopoli, a partire dall'inizio del XVI secolo, grazie all'imponente patrocinio del sultano e della sua famiglia, nonché degli altri membri dell'élite al potere, hanno modellato Istanbul; i "sette colli" della capitale che ricordavano l'antica Roma erano punteggiati dalle *külliye* dei sultani<sup>3</sup>. L'eredità bizantina, l'architettura degli inizi e la cultura urbana ottomane, gli orizzonti dell'impero che si andavano ampliando, le dinamiche che avrebbero

forgiato le capitali della “prima modernità” dell’Era Moderna, hanno influenzato in un modo o nell’altro la ristrutturazione urbanistica della città. Nelle immagini visive e letterarie della Istanbul ottomana, è possibile trovare le tracce di una identità pluralista, di un immaginario politico e storico in grado di superare i mutamenti che si sono susseguiti<sup>4</sup>.

Come Bisanzio, la colonia di Megara, si sviluppò inizialmente come un piccolo villaggio di pescatori, così fu, in un altro angolo del Mediterraneo, di Venetia e di altri piccoli insediamenti di pescatori, i quali si trovarono a essere governati da Bisanzio, nuova Roma. Con l’aumento progressivo della pressione dei germani-goti (“barbari”) nel V secolo, i possidenti della terraferma cominciarono a rifugiarsi negli insediamenti lagunari. È in questo modo che Venezia si elevò, trasformandosi in un’unità militare indipendente; l’isola di Rivo Alto in cui si era stabilito il doge (*dux*), acquisì autonomia a mano a mano che Bisanzio perdeva il proprio potere; e alla fine fece il suo ingresso sulla scena della storia come una città-Stato. In questo processo, e per opera di anonimi architetti medievali, si svilupparono delle forme costruttive precipue, adatte allo stile di vita senza pari della città-isola, palazzi a più piani sulle rive, chiese e piazze; emerse, cioè, uno stile decorativo originale. Insieme con l’indipendenza politica, simboleggiata dall’edificazione della basilica di San Marco, anche l’autorità imperiale si trasferì a Venezia; si gettarono le basi per imprimere alla società e alla cultura un’identità che derivava loro da Bisanzio<sup>5</sup>. L’inaugurazione dei lavori di costruzione di questo monumentale edificio veneziano nell’830, prendendo a modello la chiesa dei Santi Apostoli, sede grandiosa per le cerimonie ufficiali e i riti religiosi a Costantinopoli, o gli incarichi affidati ad architetti e artisti provenienti dalla capitale della Roma d’Oriente alla fine dell’XI secolo, quando essa venne rifondata, stanno a simboleggiare una precisa visione politica. Alla metà del XVI secolo, architetti come Andrea Palladio e Jacopo Sansovino fecero sì che Venezia si affermasse come la concretizzazione di una nuova concezione, questa volta nell’urbanistica rinascimentale, e che acquistasse un’identità propria.

Kostof ha preso in considerazione Palladio (1508-1580) e Sinan (1489-1588), nel loro ruolo di due architetti moderni di Venezia e Istanbul, attraverso la funzione da loro svolta nello sviluppo delle due città. Dobbiamo innanzitutto precisare che non si tratta di un “paragone” rozzo, superficiale, né per il confronto Istanbul-Venezia, né per l’associazione Palladio-Sinan. Neppure i loro rispettivi tessuti di insediamento, con i monumenti eretti dalla mano dell’uomo permettono di “confrontare” queste due città mediterranee. Le topografie di Venezia e Istanbul sono diverse, come pure la naturale relazione che hanno stabilito con il mare. Per contro, l’accoglienza che entrambe riservano alle persone che provengono non solo dal Mediterraneo ma dai quattro angoli del mondo sono i punti salienti che esse condividono<sup>6</sup>.

Le osservazioni di diversi intellettuali, spie, artisti, mercanti, corsari o schiavi affrancati, che hanno esplorato il mondo mediterraneo nell’Era Moderna, rappresentano la fonte principale delle nostre conoscenze storiche e geografiche relative alle due città<sup>7</sup>. La maggior parte di questi viaggiatori erano cittadini “trans-imperiali” del Mediterraneo, dalle molte identità e dalle molte lingue. Mentre si sviluppava con la geografia del Mediterraneo il linguaggio raffigurativo delle città portuali, in una linea che si dipana dalla più antica mappa di Venezia conosciuta (1346 circa)<sup>8</sup> a quella del fiorentino Cristoforo Buondelmonti, che mostra a volo d’uccello la capitale bizantina (1422)<sup>9</sup>, certe personalità, dotate della capacità di superare i confini culturali, avevano creato delle iconografie che cercavano di capire e di spiegare anche le due città. La veduta panoramica di Venezia eseguita da Jacopo de’ Barbari agli inizi del 1500 e quella di Istanbul a volo d’uccello dello stampatore veneziano conosciuto con il nome di Giovanni Andrea Vavassore (1535?), sono state eseguite muovendo dallo stesso punto di vista. Nella rappresentazione di Venezia, mentre si fa riferimento agli elementi mitologici e simbolici della città – Venere la protegge, Nettuno e Mercurio le offrono fortuna, dinamismo e concordia – diversi particolari architettonici, dagli allestimenti dei giardini delle ville sull’isola della Giudecca fino alle aree ad alta densità abitativa attorno a campo San Polo o agli edifici monumentali che circondano piazza San Marco, sono raffigurati con un realismo che diresti fotografico<sup>10</sup>. Tuttavia, Vavassore, che sembra vedere tutta la città guardando da Scutari, fino alla fine del Corno d’Oro, nonostante riesca a mostrarci Santa Sofia, il Palazzo di Topkapı, Yedikule e la moschea di Fatih nella loro collocazione corretta, è ben distante dal rappresentare le vere forme architettoniche di questi edifici monumentali. La raffigurazione di Istanbul di Vavassore, il cui originale datato 1479 oggi è andato smarrito, è una creazione mentale; colui che trasmette, più che testimonianze storiche, trasferisce nel disegno i racconti sostenuti dalla forza d’immaginazione<sup>11</sup>.

Nel XVI secolo gli artisti figurativi ottomani avevano sviluppato un particolare linguaggio visivo nelle forme dell'immagine cartografica. La raffigurazione di Istanbul che si trova nel libro composto da miniature topografiche intitolato *Mecmua-ı Manazil der Sefer-i Irakeyn* (Raccolta delle tappe sulla via della conquista dell'Irak, 1537)<sup>12</sup> di Matrakçı Nasuh nonché le immagini cartografiche di Istanbul allegate agli *şehname* (Libro dei re) intitolati *Tarih-i Sultan Süleyman* (Storia del sultano Solimano, 1579-1580)<sup>13</sup>, nata dalla collaborazione fra Seyyid Lokman e Nakkaş Osman, *Şehinşehnâme* (Il libro del Re dei re, 1581)<sup>14</sup> e *Hünernâme* (Libro delle virtù, 1584)<sup>15</sup>, sono gli esempi più noti di questo nuovo linguaggio. Nelle rappresentazioni di Istanbul dei pittori di Palazzo, si possono distinguere diversi edifici monumentali all'interno di un fitto tessuto urbano; il Palazzo di Topkapı, per esempio, viene raffigurato in modo molto realistico.

Il linguaggio iconografico delle rappresentazioni di Istanbul<sup>16</sup> e Venezia<sup>17</sup> inserite in diverse copie del *Kitab-ı Bahriye* (Libro della marineria) di Piri Reis (1470?-1554), marinaio e cartografo, solleva diverse nuove questioni. Interessante al pari della varietà delle raffigurazioni di queste due città, presenti nelle quasi trenta copie del *Kitab-ı Bahriye*, è anche il racconto delle leggende riguardo alla loro fondazione. La raffigurazione di Venezia in una copia del XVII secolo, che ricorda la veduta panoramica del de' Barbari, ci rivela la ricchezza delle fonti utilizzate da Piri Reis<sup>18</sup>. D'altro canto, le raffigurazioni di Venezia e Istanbul che si trovano in un altro portolano ottomano, datato 1580, sono assolutamente estranee ai prototipi. Qui, Istanbul è resa unendo alla veduta panoramica della penisola storica quelle di Scutari e Galata nello stile delle immagini cartografiche dell'epoca. Inoltre, la veduta è piuttosto realistica<sup>19</sup>. Non si incontrano nel mondo islamico raffigurazioni di città sotto forma di immagine cartografica o di veduta panoramica<sup>20</sup>. Sarebbe più corretto considerare la tradizione di questi dipinti come un prodotto della geografia del Mediterraneo. Ma quello che davvero stupisce è il fatto che l'intenso sforzo profuso dagli ottomani per raffigurare Istanbul nella seconda metà del XVI secolo si sia interrotto all'improvviso. Tuttavia, quando si giunse alla soglia che separava le città medievali da quelle rinascimentali, le forme del "vedere" erano cambiate, nuove tecniche espressive erano emerse. Perché mai gli ottomani volsero le spalle a simili sviluppi? Sarebbe il caso di approfondire l'argomento e di indagare. Comunque, gli artisti occidentali e alcuni veneziani continuarono a raffigurare Istanbul per certi appassionati estimatori veneziani. Sia le vedute, sia i ritratti dei veneziani che vivevano a Istanbul testimoniano che le relazioni fra le due città erano proseguite senza soluzioni di continuità in tempo di pace come di guerra.

Quando si guarda la penisola storica dalle alture di Galata sulla sponda opposta del Corno d'Oro, dalle dimore degli ambasciatori o dei mercanti nelle Vigne di Pera, la penisola storica che stava ampliandosi dalla Punta del Serraglio, cioè dal centro, verso le aree circostanti, in cui la densità abitativa era cresciuta e le cui zone commerciali si erano diversificate, ormai viene rappresentata con un punto di vista multifocale. Per esempio, la veduta di Melchior Lorichs del 1559 si è prodotta proprio in questo punto di rottura<sup>21</sup>. Nel piano orizzontale di proiezione in prospettiva è presente più di un punto focale; e ogni fuoco fissa l'immagine della città che si trova in ogni singolo riquadro che entra nel campo percettivo dell'occhio, e l'osservatore, cambiando di posto sull'asse orizzontale e sommando i riquadri tracciati, costruisce una visione panoramica<sup>22</sup>. In entrambe le panoramiche del XVII-XVIII secolo esposte in questa mostra, la città viene raffigurata guardando come Lorichs da nord, dalle alture di Galata; per quanto concerne la terza veduta, l'artista questa volta osserva la città da est, da Bulgurlu Dağı<sup>23</sup>. Anche la veduta datata al XVII secolo è stata eseguita per il bailo Giambattista Donà, egli stesso ritratto in un quadro in cui si scorgono sullo sfondo Santa Sofia e la moschea di Sultanahmet. Poiché le vedute di Istanbul sono state eseguite nelle residenze delle ambasciate, in cui gli artisti occidentali potevano lavorare a lungo, senza essere disturbati dai curiosi, la veduta panoramica che raffigura la sponda del Mar di Marmara a Istanbul nella seconda metà del XVIII secolo costituisce una fonte importante. La città verrà studiata da questo punto di vista alla fine del XVIII secolo da Antoine-Ignace Melling e da Gabriel de Aristizabal Gomez<sup>24</sup>.

Nella vedutistica, la natura, il tessuto urbano, i monumenti, e addirittura le navi e le imbarcazioni nel porto o in navigazione talvolta possono essere raffigurati in maniera estremamente dettagliata, quasi a livello documentaristico. Per contro, non ci illuminano sulle persone, sui costumi e sulle celebrazioni, insomma sulla vita cittadina. Anche nelle immagini cartografiche ottomane non si riscontrano raffigurazioni di persone<sup>25</sup>. Nel mondo ottomano questa situa-



zione può risultare strana, quando si prenda in considerazione la diffusione del genere letterario degli *şehirengiz* ("perturbatori delle città") in versi, che raccontano nei minimi particolari le persone che frequentano e percorrono le vie e che hanno come oggetto una città, o gli amanti di quella città. Dopo il XVI secolo nel mondo occidentale, e quindi anche a Venezia, quando si raffiguravano le donne, gli uomini e i bambini nelle piazze, sui moli, sui ponti, o sui canali in gondola, in breve negli spazi pubblici, gli edifici monumentali, le chiese e le piazze, che avevano lasciato un'impronta nella memoria collettiva cittadina divennero i luoghi cui gli artisti accordavano la preferenza. Piazza San Marco, delimitata dalla Basilica, dalle Procuratie e dalla Libreria Sansoviniana, ha continuato a rappresentare il centro più vivace della città.

Mentre la vita negli spazi pubblici in epoca moderna si andava diffondendo come una forma di socializzazione, si definivano anche nuovi luoghi che permettevano alle persone di poter condurre le loro attività sociali, giuridiche e politiche indipendentemente dalla loro identità religiosa. Accanto ai cittadini distinti, benestanti, che si recavano nei caffè – luoghi comparsi verso il 1550 a Istanbul grazie al sostegno degli imprenditori che miravano all'aumento del consumo di caffè – allo scopo di leggere un libro o ascoltare racconti, giocare a tric-trac, ascoltare musica o ammirare le danzatrici, si nota che anche la classe media e il popolo minuto a poco a poco si abituarono a frequentarli<sup>26</sup>. Sebbene sia l'unico esempio giunto sino ai giorni nostri, è importante che in una miniatura del XVII secolo sia stato raffigurato un caffè di Istanbul. Dobbiamo considerare inoltre i bagni, definiti "il caffè delle donne", che svolgevano la funzione di un altro luogo di socializzazione. Il fatto che anche i bagni per uomini e donne in questo periodo siano stati rappresentati dagli ottomani, nonostante le loro chiare connotazioni sessuali, indica sia il processo di affrancamento degli artisti dal patronato del palazzo, sia l'innalzamento delle aspettative di socializzazione nella società.

Il cambiamento di cui stiamo parlando si fondava, in Europa, su un contesto ideologico. All'inizio del XVIII secolo la politica sociale in Occidente non era ancora diffusa. Al contrario, nelle capitali dello stile di vita moderno al cui centro si trovavano la borghesia in ascesa e l'aristocrazia costretta a farsi da parte, andava via via aumentando il numero dei caffè e dei salotti in cui si tenevano riunioni letterarie. I balli in maschera, le opere, i concerti e i teatri, in cui si esibivano parrucche vistose, abiti e accessori ornati con gioielli preziosi, erano diventati parte della vita quotidiana. Nel XVIII secolo, i festeggiamenti a ridosso del grande digiuno prima della Pasqua (Quaresima) cominciavano con una serie di balli in piazza San Marco. Venezia, in questo periodo, si era trasformata in una città in cui si sprecavano i metodi per guadagnare soldi in fretta, in cui brulicavano scialacquatori, giocatori d'azzardo e avventurieri di tutti i tipi<sup>27</sup>.

Non che nella capitale ottomana mancassero divertimenti con caratteristiche simili al carnevale. Solo che questi festeggiamenti, al cui centro si trovavano la dinastia regnante e il Palazzo, si svolgevano sotto il controllo dello Stato. Per esempio nel 1582 i festeggiamenti per la circoncisione dello *Şehzade* ("Principe") Mehmed durarono cinquantadue giorni e cinquantadue notti<sup>28</sup>; coloro che desideravano assistere alle esibizioni e alle feste che si tenevano nella piazza dell'Ippodromo (compresi donne e bambini) avevano forzato le barriere per poter entrare nello spiazzo. Nel 1720, la circoncisione di quattro principi era stata festeggiata questa volta con giochi d'acqua sulla collina di Okmeydanı affacciata sul Corno d'Oro, sicché un maggior numero di persone aveva avuto la possibilità di assistervi. Anche i festeggiamenti che investivano la città da un capo all'altro prima e dopo il 1720, avevano preparato il terreno per riunire i diversi strati sociali nelle vie e nelle piazze di Istanbul, per trascorrere dei momenti sereni con la consapevolezza di vivere nella capitale.

All'infuori delle strade, a Istanbul gli spazi pubblici aperti al pubblico erano limitati alle piazze, con al primo posto la piazza dell'Ippodromo, e ai cortili delle moschee, dei caravanserragli e delle scuole religiose, le *medrese*. Non sarebbe sbagliato ipotizzare che generalmente i luoghi chiusi come i caffè e i bagni accettassero determinate categorie sociali e che talvolta svolgessero la funzione di club privati. Naturalmente in questi luoghi potevano aggirarsi solo gli uomini. Le donne delle classi elevate potevano riunirsi nell'intimità dei giardini; i luoghi di ritrovo che si trovavano negli spazi alberati facenti parte di giardini privati, facilmente controllabili, potevano essere frequentati solo in giorni speciali. Per esempio, i giardini delle fondazioni pie, aperti al pubblico, sulle alture del Bosforo, non erano luoghi di passeggio ordinati e sicuri; anzi, dai numerosi episodi di assassinii, stupri, percosse e rapine, denunciati ai tribunali, si desume che, per coloro che raramente capitavano da quelle parti, erano zone piene di pericoli. Nelle miniature eseguite all'inizio del XVIII secolo, e nei dipinti di alcuni artisti

occidentali, come per esempio Jean-Baptiste Van Mour e i suoi discepoli, sia i membri delle classi più elevate, sia donne e uomini del popolo, sono stati raffigurati mentre si svagano sulle rive del Bosforo. Anche quando si fa riferimento alle fonti poetiche, fino alla metà del XIX secolo non si trova alcuna traccia della condivisione di momenti collettivi, ricreativi, in spazi aperti della città per gli abitanti di Istanbul della “classe media”, nella promiscuità di donne-uomini, giovani-anziani. Indubbiamente era aumentata la mobilità all’interno della città. Mentre i moli venivano continuamente rinnovati, e la rete di trasporto mediante le imbarcazioni si andava potenziando, ricchi e poveri e ancor di più donne e uomini cominciarono a viaggiare fino ai quartieri più lontani. Si iniziò a vedere accalcarsi la folla sulle banchine di Istanbul, e alle fontane, ai caffè e ai mercati che qui si trovavano.

L’ambiente dei mercanti di Istanbul, raffigurati nei racconti trasmessi fino a noi attraverso le poesie e le miniature, esprimeva un nuovo ceto di ricchi cittadini. Questo settore presenta alcune somiglianze con una nuova classe sociale che nel XVIII secolo svolgeva le proprie attività a Londra, Parigi, Roma o Venezia, con i banchieri e i mercanti inclini a una politica mercantile. In questo periodo, mentre Istanbul si ampliava verso i villaggi sulle due sponde del Bosforo con le residenze estive fatte costruire, oltre che dai dignitari statali, anche dai nuovi ricchi, le case in legno a più piani avevano iniziato ad acquisire un peso particolare nell’architettura della capitale<sup>29</sup>. Queste dimore in legno o in muratura, a due piani, dentro o fuori le mura, gli edifici a più piani a Pera, le ville in legno a più piani sul Bosforo, insomma tutti questi stili costruttivi stanno a indicare una varietà di tradizioni che si sviluppava all’interno di Istanbul, in zone diverse. Tale differenziazione spaziava inoltre dai cibi e dalle bevande fino alle differenti forme musicali.

Le vedute di Istanbul, costituite da tre grandi disegni a carboncino eseguiti nel 1741-1742 da Giovanni Francesco Rossini, impiegato presso l’ambasciata di Venezia, ci forniscono un’importante testimonianza dal punto di vista della storia dell’architettura civile. Alcuni edifici sullo sfondo, nella penisola storica, ai quali sono associate delle note esplicative numerate, possono fornirci alcune tracce significative – come per esempio, l’*Aslanhane* (“Casa del Leone”) contrassegnata con il numero 22, che in precedenza doveva essere una chiesa dedicata a san Giovanni Teologo<sup>30</sup>. Le case in legno a più piani raffigurate in primo piano erano nello stile delle abitazioni che venivano costruite in questo periodo sul Bosforo. Per esempio, anche gli edifici dell’ambasciata di Svezia e di Venezia, dai cui giardini è stata eseguita questa veduta, sono stati edificati in stile ottomano; d’altra parte, talvolta avevano trasferito a Istanbul la decorazione architettonica europea<sup>31</sup> (sulla destra si scorgono la casa e il giardino barocco pervenuti in eredità dal suocero ad Alexandre Gika, gran dragomanno presso la Sublime Porta, successivamente diventerà l’ambasciata di Svezia, e sulla sinistra le dimore del dragomanno svedese Camcioğlu e di Amira, il dragomanno a Bender di Carlo XII di Svezia<sup>32</sup>). Il Palazzo di Venezia, insieme con altre ambasciate, era stato trasferito da Galata alle Vigne di Pera, a causa delle diffuse epidemie, e verso il 1570 si era stabilito nel luogo in cui si trova oggi. Alvise Gritti, il mercante figlio illegittimo del doge di Venezia Andrea Gritti, nato quando questi ancora era bailo a Istanbul, era amico sia di Solimano il Magnifico, sia di Ibrahim Paşa di Parga, detto Makbul/Maktul (“Amato”/“Ucciso”), suo Gran Vizir e parente. È risaputo che il sultano e Ibrahim Paşa, a dispetto delle tradizioni di Palazzo e a costo di provocare le ire dei giuristi, spesso si recavano in visita alle Vigne di Pera. È da questo personaggio che si dice trarrebbe origine il nome del quartiere Beyoğlu (“Il figlio del Bey, cioè del Signore di Venezia”). L’edificazione dell’ultimo assetto di palazzo Venezia, che nell’estate del 1745 aveva ospitato anche Giacomo Casanova, l’eroe degli amori clandestini, era stata intrapresa dal bailo Andrea Memmo. Per via del bassorilievo con “il leone alato”, che si trova sullo stendardo veneziano e che simboleggia san Marco, presente sulla facciata esterna, era nota anche come “la casa del Leone”<sup>33</sup>.

Gli ottomani non tennero un loro rappresentante stabile a Venezia. I mercanti ottomani, a partire dall’inizio del XVII secolo, iniziarono a usare come loro centro commerciale il Fondaco dei Turchi sul Canal Grande, uno dei più antichi palazzi veneziani<sup>34</sup>. Questo edificio era stato costruito nella prima metà del XIII secolo sulle due rive del Canal Grande, che costituisce la spina dorsale di Venezia; sulle due rive si trovano palazzi in stile gotico, veneto-bizantino, rinascimentale e barocco. La maggior parte di questi edifici fatti erigere dalle famiglie arricchitesi nel periodo in cui Venezia era una capitale dei commerci, è tuttora ricordata con i nomi di queste famiglie. Questi edifici monumentali, costruiti in epoche diverse e secondo differenti stili architettonici, alcuni intonacati o dipinti, altri rivestiti con la pietra portata dall’Istria,

sono ben intonati l'uno all'altro. Si tratta di palazzi, caratterizzati dalle facciate maestose, dalle grandi finestre, dai balconi ad arco, dalle porte d'acqua cui si accede con le scale ai piani terra, ci permettono di parlare di uno stile veneziano singolare, fuori dal tempo.

Per quanto riguarda i palazzi di Istanbul, che cambiavano spesso di proprietà nelle mani dei membri femminili della dinastia e delle famiglie dei dignitari, non sono pervenuti tutti fino a noi. Al tempo dell'architetto Sinan, attorno all'Ippodromo (*Atmeydanı*) erano stati costruiti dei grandi palazzi per i notabili. Sul lato occidentale era stato eretto il palazzo di Ibrahim Paşa in pietra, giunto in gran parte sino ai giorni nostri; su quello orientale invece sorgevano i palazzi in legno di Sinan Paşa, Kara Ahmed Paşa e Sokollu Mehmed Paşa, che però sono stati distrutti dagli incendi. Anche lungo la discesa che da Santa Sofia arriva sino alla riva del mare e sulla Divanyolu si trovavano i palazzi dei dignitari. Il fatto che le famiglie non potessero trasferire le proprietà immobiliari alle generazioni future come pure i terremoti e gli incendi che spesso hanno sconvolto Istanbul, sono stati il motivo per cui i palazzi dai grandi cortili ma per lo più senza giardino non sono giunti ai nostri giorni.

Sulle due sponde del Bosforo, sviluppatesi in modo contrapposto, erano stati costruiti, all'interno di vasti giardini sulla riva dei *sahilsarayı* (palazzi d'acqua) e degli *yalı* (residenze estive a pelo d'acqua) in legno, dalle grandi facciate rivolte al mare. Erano sorti dei quartieri, fissatisi nel tempo, in cui erano situati gli *yalı* dei membri della classe alta, all'interno di una gerarchia definita dalla loro distanza dalla sponda europea e dal Palazzo di Topkapı, e che in certe zone erano i più numerosi. In questi quartieri, che si spingevano fino alle sponde del Mar Nero pressoché senza interruzione, gli *yalı* in legno venivano rinnovati spesso, ammodernando anche le loro decorazioni architettoniche. Invece, sulla sponda asiatica, lungo la riva del mare, si trovavano qui e là gli *yalı* relativamente modesti degli uomini di Stato in pensione o caduti in disgrazia, accanto ad alcuni giardini privati e a palazzi sultaniali. Questa sponda ha conservato più a lungo un aspetto più verdeggiante, campestre.

Le due sponde che si fronteggiano, quasi a formare un anfiteatro sono state raffigurate spesso nel corso dei secoli XVIII e XIX; inoltre ne sono state eseguite delle incisioni, allegate agli album che illustrano Istanbul. Tra questi artisti emerge il veneziano Ippolito Caffi, un avventuriero, un artista-girovago che ha percorso il Mediterraneo orientale da un capo all'altro. Caffi aveva goduto a Venezia dell'opportunità di approfittare delle ricche fonti della tradizione delle raffigurazioni di città (*vedute*). Le città del Mediterraneo sono state rappresentate innumerevoli volte nei suoi dipinti. Gli edifici monumentali che compaiono nelle vedute di Istanbul di Ippolito Caffi, il cui tratto ricorda qua e là il Canaletto, riflettendo con la loro composizione prospettica la vita quotidiana, gettano luce sulla vita cittadina di Istanbul nel XIX secolo<sup>35</sup>.

<sup>1</sup> *İstanbul Topkapı Saray Müzesi ve Venedik Correr Müzesi Koleksiyonlarından. Yüzyıllar Boyunca Venedik ve İstanbul Görünümleri/Vedute di Venezia e İstanbul attraverso i secoli. Dalle collezioni del Museo Correr-Venezia e del Museo del Topkapı-Istanbul*, 10 Aprile-10 Giugno, Palazzo del Topkapı, İstanbul, 1995; E. Concina, *Il Doge e Il Sultano Mercatura, arte e relazioni nel primo '500/Doç ve Sultan 16. yüzyıl başlarında ticaret, sanat ve ilişkiler*, Roma, 1994.

<sup>2</sup> Cfr. i diversi lavori di Gülru Necipoğlu e di Çiğdem Kafescioğlu.

<sup>3</sup> G. Necipoğlu, *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*, Princeton, 2006.

<sup>4</sup> G. Necipoğlu, *Architecture, Ceremonial and Power: The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Cambridge MA, 1991; Ç. Kafescioğlu,

*Constantinopolis/Istanbul: Cultural Encounter, Imperial Vision, and the Construction of the Ottoman Capital*, Philadelphia, 2009.

<sup>5</sup> D. Howard, *Venice & the East: the Impact of the Islamic World on Venetian Architecture 1100-1500*, New Haven & London, 2000.

<sup>6</sup> E.R. Dursteler, *Venetians in Constantinople. Nation, Identity and Coexistence in the Early Modern Mediterranean*, in "The Johns Hopkins University Studies in Historical and Political Science", 24th ser., N. 2, The Johns Hopkins University Press, Baltimora 2006. Per un esempio evidente: M.P. Pedani, *Safiye's Household and Venetian Diplomacy*, "Turcica" 32, 2000, pp. 9-32.

<sup>7</sup> P. Preto, *Venezia e I Turchi*, Firenze, 1975, pp. 244-281, 283-351.

<sup>8</sup> La Cronaca Magna del 1346: J. Schulz, *The Printed*

*Plans and Panoramic Views of Venice*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte" VII, 970, p. 16.

<sup>9</sup> I.R. Manners, *Constructing the Image of a City: The Representation of Constantinople in Christopher Buondelmonti's Liber Insularum Archipelagi*, in "Annals of the Association of American Geographers", 87/ 1, Marzo 1997, pp. 72-102 (31)

<sup>10</sup> D. Howard, *Venice as a Dolphin: Further Investigations into Jacopo de' Barbari's View*, in "Artibus et Historiae" 18/35, 1997, pp. 101-111.

<sup>11</sup> Per un'anticipazione attribuita a Gentile Bellini: I.R. Manners, *Constructing the Image of a City: The Representation of Constantinople in Christopher Buondelmonti's Liber Insularum Archipelagi*, in "Annals of the Association of American Geographers" 87/1, Marzo 1997.

- <sup>12</sup> Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn, İ.Ü. Kütüphanesi, (Libreria dell'Università di Istanbul), T. 5964, f. 8b, 9a.
- <sup>13</sup> Tarih-i Sultan Süleyman, Chester Beatty Library, MS. 413, f. 22b-23a.
- <sup>14</sup> Şehinşahname, İÜ Kütüphanesi (Libreria dell'Università di Istanbul), F 1404, f. 58a.
- <sup>15</sup> Hüner-nâme I, Biblioteca del Palazzo del Topkapı, H.1523, 158b-159a.
- <sup>16</sup> Libreria della Süleymaniye, Yeni Cami 790, 11a,b e 179a,b.
- <sup>17</sup> Nella raffigurazione di Venezia che si trova nella copia del 1526-1527 presentata a Solimano il Magnifico, sono stati evidenziati la Basilica di San Marco, il campanile e l'Arsenale, ma questi edifici non sono realistici: TSM H. 642, 212b-213a e Libreria della Süleymaniye Ayasofya 2612, 214b-215a. G. Renda, *Representations of Towns in Ottoman Sea Charts of the Sixteenth Century and Their Relation to Mediterranean Cartography*, in *Soliman le Magnifique et son temps*, Paris, 1992, pp. 279-297.
- <sup>18</sup> Libreria della Süleymaniye, Hüsrev Paşa 272, 77a,b.
- <sup>19</sup> Baltimore, Walters Art Gallery, W. 660, 8b-9a: Th. D. Goodrich, *The Earliest Ottoman Maritime Atlas – The Walters Deniz Atlası*, in "Archivum Ottomanicum XI", 1986, figg. 37-50.
- <sup>20</sup> F. Sezgin ed., *Islamic Geography Volume 240-241: Mappae Arabicae Arabische Welt- und Länderkarten* Herausgegeben von Konrad Miller, Publications of the Institute for the History of Arabic-Islamic Science (at the Johann Wolfgang Goethe University, Frankfurt am Main) [reprint di ed. Stuttgart 1926-1927 e 1927-1931], 1994.
- <sup>21</sup> Leiden, Universiteite Bibliotheek BPL 1758. Inoltre cfr.: Parigi, Bibliothèque Nationale. Cabinet des estampes, Rés. B. 10 (circa 1566-1582); e Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, Cod. 8626 (ca.1590).
- <sup>22</sup> E. Işın, "İstanbul Panoramaları: Kurgu, Silüet, İmge," *Uzun Öyküler*. Melling ve Dunn'ın Panoramalarında İstanbul, İstanbul, 2008.
- <sup>23</sup> Le due opere: (a) Una veduta ad acquarello intito-

lata *Veduta di Constantinopoli Tramontana* (Museo Correr) databile alla fine del XVII secolo, e (b) una veduta ad olio intitolata *Prospettiva di Costantinopoli Veduta per Tramontana parte del Porto* (Museo di Pera), databile alla seconda metà del XVIII secolo, si assomigliano molto. Al primo sguardo, nella veduta ad acquarello attira l'attenzione lo spazio vuoto nell'area raffigurata immediatamente accanto a Santa Sofia. Nel dipinto ad olio, c'è una inesattezza nelle didascalie esplicative che indicano gli edifici. In entrambe le vedute, poi, non si scorge il palazzo d'acqua alla Punta del Serraglio (*Sarayburnu*). La terza veduta (c), che è la copia di quella ad olio, è intitolata *Prospettiva di Costantinopoli Veduta per Levante* (Museo di Pera). Così come la somiglianza con la veduta del XVIII secolo che guarda il Corno d'Oro da nord indica un'origine comune, questo dipinto fa pensare di essere del XVII secolo e che inoltre possa essere una copia della veduta del XVII secolo in cui si raffigura anche la riva del Mar di Marmara.

<sup>24</sup> A-I. Melling, *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore*, Paris, 1809-1819; G. de Aristizábal, *El viaje de Gabriel de Aristizábal a Constantinopla en 1784, según el manuscrito original II-1051 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid*, Madrid, 1997. La raffigurazione di Istanbul a volo d'uccello che si trova nell'opera di G-J. Grelot, intitolata *Relation nouvelle d'un voyage de Constantinople* del 1672 e la veduta del Palazzo del Topkapı del 1686 di Francesco Scarella hanno in certa misura rappresentato questa sponda: G. Necipoğlu, *Architecture, Ceremonial and Power: The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Cambridge MA, tavv. 30b, 31b.

<sup>25</sup> All'infuori della rappresentazione della battaglia di Lepanto. In questa miniatura, si scorgono delle persone sulle mura della città, sul ponte che collega la città ai quartieri fuori le mura e su una nave: Museo del Palazzo del Topkapı, 17/348 (1540-1550).

<sup>26</sup> C. Kafadar, "Tarih Yazıcılığında Kamu Alanı Kavramı

Tartışmaları ve Osmanlı Tarihi Örneği", *Osmanlı Medeniyeti. Siyaset. İktisat. Sanat*, C. Çakar ed., İstanbul, 2005, pp. 65-86.

<sup>27</sup> T. Artan, *Mahremiyet : Mahrumiyetin Resmi*, Defter 20, yaz 1993, pp. 91-115.

<sup>28</sup> D. Terzioğlu, *The Imperial Circumcision Festival of 1582 : An Interpretation*, in "Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture", 12, 1995, pp. 84-100.

<sup>29</sup> S. Yerasimos, *Dwellings in Sixteenth Century-İstanbul*, in *The Illuminated Table, the Prosperous House*, S. Faroqhi and C. Neumann eds., İstanbul, 2003, pp. 275-300.

<sup>30</sup> G. Curatola, *Drawings by Colonel Giovanni Francesco Rossini, Military Attaché of the Venetian Embassy in Constantinople*, in "Art Turc/Turkish Art. 10e Congrès international d'art turc", Genève, 1999, pp. 225-231. Le didascalie dei tre disegni sono: (a) Veduta settentrionale della città e parte dei sobborghi di Costantinopoli, (b) Veduta di Costantinopoli dal giardino del Palazzo Venezia (c) Veduta di Pera e della costa d'Asia dal Palazzo di Svezia.

<sup>31</sup> Cfr. anche la Casa di Francia: J-M. Casa, *Le Palais de France à Istanbul*, İstanbul, 1995; M. Hoenkamp-Mazgon, *Palais de Holland in Istanbul. The Embassy and Envoys of the Netherlands since 1612*, Amsterdam, 2002.

<sup>32</sup> S. Theolin, *The Swedish Palace in Istanbul*, 2000, pp. 67-70.

<sup>33</sup> T. Bertelé, *Il Palazzo degli ambasciatori di Venezia a Costantinopoli*, Bologna, 1931, figg. 136, 137.

<sup>34</sup> C. Kafadar, *A Death in Venice (1575): Anatolian Muslim Merchants Trading in the Serenissima*, in *Raiyyet Rüşümü*, "Journal of Turkish Studies", 10, 1986, pp. 191-217; M.P. Pedani, *Ottoman envoys to Venice (1384-1644)*, in "Arab Historical Review for Ottoman Studies", 13-14, Ottobre 1996, pp. 111-115; M.P. Pedani, *Ottoman Diplomats in the West: the Sultan's Ambassadors to the Republic of Venice*, in "Tarih İncelemeleri Dergisi", 11, 1996, pp. 187-202.

<sup>35</sup> S. Germaner e Z. İnankur, *Oryantalistlerin İstanbul'u*, İstanbul, 2002, p. 315.

# Venedik'ten İstanbul'a Şehir Tasvirleri Tasavvur ve Tahayyüller

Tülay Artan

Spiro Kostof (1936-1991), *A History of Architecture. Settings and Rituals* (1985) başlıklı sıra dışı kitabında, bilgi ve öngörü ufuklarının genişliğini sergileyen bir tutkuyla incelediği şehircilik ve mimarlık alanını, insanlık tarihinin sosyal, ekonomik ve teknolojik gelişiminin bir yansıması olarak okumuştur. Bu çalışmayı benzerlerinden ayıran bir unsur da Kostof'un, Akdeniz dünyasının yeniçağını, İstanbul ve Venedik'i birlikte ele alarak yorumlamasıdır.<sup>1</sup> *Venedik-İstanbul 2010* sergisi dolayısıyla Akdeniz'in bu iki en pitoresk şehri bir kez daha birlikte karşımıza çıkıyor. Kendisi de bir İstanbullu olan Spiro Kostof, seçtiği eşleştirme ne kadar rastgele gözükse de, ardında belirli bir mantığın yattığını vurgular. Tarihçi, II. Mehmed'in İstanbul'un henüz yükselmekte olan imparatorluğunun başkenti olarak inşası çalışmalarında ne denli bilinçli olduğunu sezmişti. Gerçekten, sonraki çalışmalar kendisini haklı çıkarmıştır.<sup>2</sup> Doğu Roma imparatoru Konstantin'in adını verdiği şehrin Yeni Roma olarak kurgulandığına dikkat çeken Kostof, Bizans başkentinde Eski Roma'nın otoritesi sezilir derken, Osmanlı fethinin hemen sonrasında inşa edilmiş olan II. Mehmed'in külliyesine de bu otoritenin yansıdığını saptamış; ayrıca, Rönesans Avrupasında, bu kadar erken tarihte, böyle bir ihtişam görülmediğinin altını çizmişti. Osmanlı şehirciliğinin yapıcı ögesi olan külliyeler, cami, medrese, imaret, kervansaray, hastahane, hamam gibi yapılar ile kurucunun türbesinden oluşan, sosyal ve dini işlevlerin bir araya toplandığı merkezlerdi. Bursa ve Edirne deneyimlerinden sonra Mimar Sinan'ın elinde olgunlaşan külliyeler, 16. yüzyıl başından itibaren sultan ve ailesi ile diğer yönetici elit mensuplarının iddialı patronajı sonucunda İstanbul'u biçimlendirmiş; başkentin Eski Roma'ya öykünen "yedi tepe"si selâtin külliyesi ile taçlanmıştı.<sup>3</sup> Şehrin yeniden yapılanmasında, Bizans mirası, erken Osmanlı mimarlık ve şehir kültürü, imparatorluğun genişleyen ufukları, Yeniçağ'ın "erken modernite"sinin başkentlerine şekil verecek dinamikler, şu veya bu ölçüde etkili olmuştu. Osmanlı İstanbulunun görsel ve edebi imgelerinde, çoğul bir kimliğin, peşpeşe dönüşümler geçiren bir siyasi ve tarihi tahayyülün izlerini bulmak mümkündür.<sup>4</sup> Megara kolonisi Byzantion nasıl küçük bir balıkçı köyü olarak yola çıktıysa, Akdeniz'in bir diğer köşesindeki (Venetia) başka bazı küçük balıkçı yerleşimleri de İS 395'de Yeni Roma'dan yönetilir olmuştu. 5. yüzyılda Germen-Got ("barbar") baskısının giderek artması sonucu, anakara zenginleri lagün yerleşimlerine sığınmağa başladı. Venedik böyle yükseldi ve bağımsız bir



askeri birim haline geldi; doge'un (*dux*) yerleştiği Rivo Alto adası, Bizans gücünü kaybettiğinde otonomi kazandı; ve nihayet bir şehir devleti olarak tarih sahnesine çıktı. Bu süreçte, ve anonim Ortaçağ mimarlarının elinde, ada-şehrin benzersiz yaşam biçimine uygun, özgün yapı tipleri, çok katlı sahil saraylar, kilise ve meydanlar gelişti; ayırtedici bir dekoratif tarz ortaya çıktı. San Marco bazilikasının inşasının simgelediği siyasal özerklikle birlikte imparatorluk otoritesi de Venedik'e taşındı; topluma ve kültüre Bizans türevi bir kimlik kazandırmanın temelleri atıldı.<sup>5</sup> Venedik'in bu anıt-yapısına Konstantinopolis'deki resmi törenlerin ve dini ayinlerin görkemli mekanı olan Havariun Kilisesi'nin örnek alınması, 830'larda yapımına başlanır ya da 11. yüzyıl sonlarında yeniden inşa edilirken Doğu Roma başkentinden mimar ve sanatçıların getirilmesi, siyasi bir tasavvuru simgeler. 16. yüzyıl ortalarında, Andrea Palladio ve Jacopo Sansovino gibi mimarlar, Venedik'in bu kez Rönesans şehirciliğinde yeni bir düşünce-nin somutlanması olarak öne çıkması ve özgün bir kimlik kazanmasını sağladılar.

Kostof, Venedik ve İstanbul'un iki çağdaş mimarı olarak, Palladio (1508-1580) ve Sinan'ı (1492?-1588), bu iki şehrin gelişimindeki rolleri ile değerlendirmişti. Hemen belirtmeliyiz ki, ne İstanbul-Venedik eşleştirmesinde, ne de Palladio-Sinan çağrışımında kaba, yüzeysel bir "benzetme" söz konusu değildir. Ne yerleşim dokuları, ne de insan eliyle yapılmış anıtları, bu iki Akdeniz şehirini "karşılaştırmaya" olanak vermez. Venedik ve İstanbul'un topoğrafyaları da farklıdır, denizle kurdukları doğal ilişki de. Buna karşılık her iki şehrin, sadece Akdeniz'in değil dünyanın dört bucağından gelen insanlara kucak açması belki en belirgin ortak noktalarıdır.<sup>6</sup> Yeniçağda Akdeniz dünyasını keşfe çıkan bir çok bilgin, casus, sanatçı, tüccar, korsan ya da salıverilmiş esirin gözlemleri, bu iki şehre dair coğrafya ve tarih bilgilerimizin başlıca kaynağını oluşturur.<sup>7</sup> Bu gezginlerin bir çoğu çok-kimlikli ve çok-dilli, trans-empyral Akdeniz vatandaşları idi. Bilinen en eski Venedik haritasından (c. 1346)<sup>8</sup> Floransalı Cristoforo Buondelmonti'nin Bizans başkentini kuşbakışı gösteren haritasına (1422)<sup>9</sup> uzanan bir çizgide, Akdeniz coğrafyası ile liman şehirlerinin tasvir dili gelişirken, kültürel sınırları aşma kapasitesine sahip bazı kişiler iki şehri de anlamaya, anlatmaya çalışan ikonografiler yaratmışlardı. Jacopo de' Barbari'nin 1500'lü yılların başlarında yaptığı Venedik panoraması ile, Venedikli yayıncı Giovanni Andrea Vavassore'nin adıyla tanınan (1535 ?) kuşbakışı İstanbul panoraması, tek bakış açısından çizilmiştir. Venedik resminde şehrin mitolojik, simgesel öğelerine – Venüs tarafından korunuyor olmasına, Neptün ve Merkür tarafından da şans, sürat ve uyum ile beslenmesine – işaret edilirken, Giudecca adasındaki villaların bahçe düzenlemelerinden Campo San Polo çevresindeki yoğun yapılaşmaya ya da Piazza San Marco'yu çevreleyen anıtsal yapılara kadar pek çok mimari ayrıntı neredeyse fotoğrafik bir gerçeklikle yansıtılmıştır.<sup>10</sup> Oysa (sanki) Üsküdar'dan bakarak Haliç'in sonuna kadar bütün şehri gören Vavassore, Ayasofya, Topkapı Sarayı, Yedikule ve Fatih Cami'ni doğru yerlerinde gösterebilmesine karşın bu anıtsal yapıların gerçek mimari formlarını yansıtmaktan çok uzak düşer. 1479'a tarihlenen orijinali bugün kayıp olan Vavassore'nin İstanbul tasviri bir zihinsel kurgudur; aktarıcı, tarihsel tanıklıktan çok, hayal gücünü besleyen anlatıları çizgiye dökmektedir.<sup>11</sup>

16. yüzyıl Osmanlı tasvir sanatçıları ise harita-resim türünde özgün bir görsel dil oluşturmuşlardı. Matrakçı Nasuh'un *Mecmua-ı Manazil der Sefer-i Irakeyn* (1537)<sup>12</sup> adlı topoğrafik minyatürlerden oluşan kitabında yer alan İstanbul tasviri ile Şehnameci Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman işbirliğiyle hazırlanan *Tarih-i Sultan Süleyman* (1579-80)<sup>13</sup>, *Şehinşehnâme* (1581)<sup>14</sup> ve *Hünernâme* (1584)<sup>15</sup> adlı şehnamelere eklenen İstanbul harita-resimleri, bu yeni dilin en iyi bilinen örnekleridir. Saray nakkaşlarının İstanbul tasvirlerinde yoğun doku içinde pek çok anıtsal yapı ayırtedilebilir; örneğin Topkapı Sarayı çok gerçekçi bir biçimde yansıtılmıştır.

Bir denizci ve kartograf olan Pîrî Reis'in (1470?-1554) *Kitab-ı Bahriye*'sinin birçok kopyasına eklenen İstanbul<sup>16</sup> ve Venedik<sup>17</sup> resimlerinin ikonografik dili birçok yeni soruyu gündeme getirir. Bu iki şehrin *Kitab-ı Bahriye*'nin 30 kadar kopyasında bulunan tasvirlerinin çeşitliliği gibi, kuruluşlarına dair rivayetlerin anlatımı da ilgi çekicidir. Bir 17. yüzyıl kopyasında Barbarigo panoramasını çağrıştıran Venedik resmi, Pîrî Reis'in yararlandığı kaynakların zenginliğini ortaya koyar.<sup>18</sup> Diğer yandan, 1580'lere tarihlenen bir başka Osmanlı portolan atlasında yer alan Venedik ve İstanbul tasvirleri prototiplerin tamamen dışında kalır. Burada İstanbul, tarihi yarımada-nın panoraması ile dönemin harita-resimleri tarzındaki Üsküdar ve Galata tasvirlerinin biraraya getirilmesiyle resmedilmiştir. Üstelik panorama oldukça gerçekçidir.<sup>19</sup>

Harita-resim ya da panorama tarzında şehir tasvirlerine İslam dünyasında rastlanmaz.<sup>20</sup> Bu resim geleneğini Akdeniz coğrafyasının bir ürünü görmek daha doğru olur. Ancak asıl şaşırtıcı olan, Osmanlıların İstanbul'u tasvir etmek için 16. yüzyılın ikinci yarısında gösterdikleri yoğun



çabanın birden sonlanmış olmasıdır. Oysa Ortaçağ şehirlerini Rönesans şehirlerinden ayıran eşiğe gelindiğinde, “görme” biçimleri değişmiş, yeni ifade teknikleri ortaya çıkmıştı. Osmanlılar bu gelişmelere neden sırtlarını döndüler ? Araştırmaya değer. Neyse ki, Batılı ve kimi Venedikli sanatçılar Venedikli meraklılar için İstanbul’u resmetmeye devam etti. Gerek panoramalar, gerekse İstanbul’da yaşayan Venediklilerin portreleri, iki şehrin ilişkisinin barışta ve savaşta kesintisiz olarak sürdüğüne tanıklık eder.

Haliç’in karşı yakasındaki Galata sırtlarından, Pera Bağlarındaki elçilikler veya tüccar evlerinden tarihi yarımada’ya bakıldığında, Sarayburnu’ndan, yani merkezden çevreye doğru genişlemekte olan, nüfus yoğunluğu artmış, ticaret bölgeleri farklılaşmış tarihi yarımada, artık çok odaklı bir bakış açısıyla tasvir edilmektedir. Örneğin, 1559 tarihli Melchior Lorichs panoraması bu kırılma noktasında ortaya çıkmıştır.<sup>21</sup> Yer düzleminde birden fazla odak vardır; her odak, gözün algılama alanına giren tek bir karedeki şehir görüntüsünü saptar ve gözlemci, yatay eksen üzerinde yer değiştirerek çizdiği kareleri birbirine ekleyip panoramik kurguyu inşa eder.<sup>22</sup> Bu sergide yeralan 17-18. yüzyıl panoramalarından ikisinde şehir, Lorichs gibi kuzeyden, Galata sırtlarından bakılarak resmedilmiştir; üçüncü panorama da ise sanatçı bu kez şehri doğudan, Bulgurlu Dağı üzerinden gözlemler.<sup>23</sup> 17. yüzyıla tarihlenen panorama belki de, arka planda Ayasofya ve Sultanahmet’in görüldüğü bir tabloda kendisi de resmedilmiş olan bailo Giambattista Donà için yapılmıştı. İstanbul panoramaları, Batılı sanatçıların uzun süre ve meraklılar tarafından rahatsız edilmeden çalışabildikleri elçilik ikametgâhlarında üretilmiş olduğundan, 18. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul’un Marmara Denizi kıyısı gösteren panorama önemli bir kaynaktır. Şehir bu açıdan 18. yüzyıl sonunda, Antoine Ignace-Melling ve Gabriel de Aristizabal Gomez tarafından çalışılacaktır.<sup>24</sup>

Panoramik manzaralarda, doğa, şehir dokusu, anıtlar, hattâ, limanda veya seyir halindeki gemiler ve kayıklar bazen çok ayrıntılı, neredeyse dokümanter düzeyde verilebilir. Buna karşılık, insana, töre ve törenlere, özetle şehir yaşantısına ışık tutmazlar. Osmanlı harita-resimlerinde de insan tasviri görülmez.<sup>25</sup> Osmanlı dünyasında bir şehri, o şehrin mahbûblarını konu edinenerek, insan üzerinden anlatan manzum şehrengizlerin yaygınlığı gözönüne alındığında bu durum garipsenebilir. 16. yüzyıl sonrasında Batı dünyasında, ve tabii Venedik’te, kadın, erkek ve çocuklar meydanlarda, rıhtımlarda, köprülerde, ya da gondollarla kanallar üzerinde, kısaca kamusal alanda resmedilirken, şehrin kolektif hafızasında yer etmiş anıtsal yapılar, kilise ve meydanları, sanatçılar tarafından en sık seçilen mekânlar olmuştur. Şehrin çarpıcı anıt binalarından Dükler Sarayı, San Marco bazilikası, Procuratie Vecchie ve Procuratie Nuove diye adlandırılan devlet yapıları, Loggetta ve çan kulesi, ve Biblioteca Marciana ile kuşatılan Piazza San Marco, şehrin en canlı merkezi olmaya devam etmiştir.

Kamusal alanda yaşam Yeniçağda bir toplumsallık biçimi olarak yaygınlaştıkça, insanların dinî kimliklerinden bağımsız olarak sosyal, hukukî ve politik faaliyet sürdürebilmelerine olanak sağlayan yeni mekânlar da tanımlanıyordu. 1550’lerde, İstanbul’da kahve tüketimini artırma amacındaki girişimcilerin desteğiyle ortaya çıkan kahvehanelere, kitap okumak veya dinlemek, tavla oynamak, müzik dinleyip rakkaseleri seyretmek için giden seçkin, varlıklı, şehirlilerin yanı sıra, orta sınıfların ve avam halkın giderek ayağını alıştırıldığı görülür.<sup>26</sup> Günümüze gelen tek örnek olsa da, bir 17. yüzyıl minyatüründe İstanbul’da bir kahvehanenin resmedilmiş olması önemlidir. Bir başka sosyalleşme mekânı olarak “kadınlar kahvehanesi” diye nitelenen hamamlara da dikkat çekmeliyiz. Belirgin cinsel çağrışımlarına rağmen kadın-erkek hamamlarının da bu dönemde Osmanlılarca resmedilmiş olması, hem sanatçıların sarayın patronajından özgürleşme sürecine, hem de toplumda sosyalleşme beklentilerinin yükselişine işaret etmektedir.

Söz konusu değişim Avrupa’da ideolojik bir bağlama oturuyordu. 18. yüzyıl başında kamusal siyaset Batı’da da henüz yaygınlaşmış değildi. Buna karşılık yükselmekte olan burjuvaziye ve geri çekilmek zorunda kalan aristokrasiyi merkez alan modern yaşam biçiminin başkentlerinde kafeler ve edebî toplantıların yapıldığı salonların sayısı giderek artıyordu. Gösterişli perukların, değerli mücevherlerle süslü aksesuar ve giysilerin sergilendiği maskeli balo, opera, konser ve tiyatrolar gündelik hayatın parçası olmuştu. 18. yüzyılda, Paskalyadan önceki büyük perhizi (Lent) takip eden festival, Piazza San Marco’da bir dizi balo ile başlıyordu. Venedik bu dönemde hızlı para kazanma yöntemlerinin tüketildiği; mirasyedilerin, kumarbazların ve her türlü maceraperestlerin kol gezdiği bir şehire dönüşmüştü.<sup>27</sup>

Osmanlı başkentinde de karnaval niteliği gösteren eğlenceler yapılmıyor değildi. Ancak merkezinde hanedan ve saray yer aldığı bu festivaller devlet kontrolünde gerçekleşiyordu. Örneğin 1582’de Şehzade Mehmed’in sünnet düğünü elli iki gün elli iki gece sürmüştü;<sup>28</sup> Atmeydanı’nda yapılan çeşitli gösteri ve şölenleri (kadın ve çocuklar dahil) izlemek isteyenler alana girebilmek

için ısrarla sınırları zorlamışlardı. 1720’de bu kez dört şehzadenin sünnet düğünü, Haliç’e bakan Okmeydanı tepesi ile Haliç’te su eğlenceleriyle kutlanmış, daha geniş kitlelerin izlemesine olanak sağlanmıştı. 1720’nin öncesi ve sonrasında şehri bir baştan diğerine kateden düğün alayları da İstanbul sokak ve meydanlarında toplumun farklı kesimlerinin bir araya gelmesine, başkentte yaşıyor olmanın bilinciyle iyi vakit geçirmesine olanak hazırlamıştı.

Sokaklar dışında İstanbul’da herkese açık kamusal alanlar, Atmeydanı başta olmak üzere meydanlar ve cami, han ve medrese avluları ile sınırlıydı. Genellikle kahvehane ve hamam gibi kapalı alanların belirli zümreleri kabul ettiğini, kimi kez birer kulüp gibi işlev gördüğünü varsaymak yanlış olmayacaktır. Tabii buralarda yalnız erkekler dolaşabiliyordu. Seçkin sınıf kadınları özel bahçelerinin mahremiyetinde biraraya gelebiliyor; has bahçelerin parçası olan ağaçlıklı alanlardaki, kontrol edilebilen mesire yerleri ise ancak belirli günlerde kullanılabiliyordu. Örneğin Boğaziçi sırtlarındaki vakıf bahçeler kamuya açık, düzenli ve güvenli gezinti bahçeleri değildi; hattâ buralara nadiren yolu düşenler için tehlikelerle dolu olduğu, mahkemelere yansımış çok sayıda cinayet, tecavüz, darb ve soygun vakalarından anlaşılmaktadır. 18. yüzyıl başında yapılmış minyatürlerde, ve bazı Batılı sanatçıların, örneğin Jean-Baptiste Van Mour ve takipçilerinin tablolarında, kâh en seçkin sınıf üyeleri, kâh düşük kadınlar ve erkekler, Boğaz kıyılarında eğlenirken resmedilmiştir. Şiirin kaynaklığına başvurulduğunda da, 19. yüzyıl ortalarına kadar kadın-erkek, genç-yaşlı “orta sınıf” İstanbulluların, şehrin açık alanlarında, kolektif, rekreatif deneyimleri paylaştığına dair hiçbir iz bulunmamaktadır. Kuşkusuz şehiriçinde hareketlilik artmıştı. İskeleler sürekli yenilenir ve kayıklarla ulaşım ağı güçlendirilirken, zengin-fakir daha fazla kadın-erkek şehrin uzak semtlerine seyahat etmeye başladılar. İstanbul rıhtımlarında, buralardaki çeşme, kahve ve pazar yerlerinde kalabalıklar görülmeye başladı.

Şiirler ve minyatürler aracılığıyla aktarılan hikayelerde resmedilen İstanbullu bezirganlar çevresi, yeni bir şehirli zenginler zümresini ifade ediyordu. Bu kesim, 18. yüzyıl Londra, Paris, Roma veya Venedik’inde iş yapan yeni bir toplumsal sınıf ile, merkantilist politikaya eğilimli, banker ve tüccarlar ile benzerlik göstermektedir. Bu dönemde İstanbul, devlet ricalinin yanı sıra yeni zenginlerin de inşa ettiği yazlık saraylarla Boğaz’ın iki yakasındaki köylere doğru genişlerken, çokkatlı ahşap evler başkent mimarisinde belirgin bir ağırlık kazanmaya başlamıştı.<sup>29</sup> Sur içi ve sur dışında bulunan bir-iki katlı ahşap veya kargir evler; Pera’daki çok katlı kargir evler; Boğazda çok katlı ahşap evler : bütün bu yapı tarzları, İstanbul içinde farklı bölgelerde gelişen bir gelenek çeşitliliğine işaret eder. Bu çeşitlilik yeme-içmeden farklı müzik tarzlarına kadar uzanıyordu.

1741-42’de Venedik elçiliğinde görevli Giovanni Francesco Rossini’nin yaptığı üç büyük karakalem tablodan oluşan İstanbul panoramaları, sivil mimarlık tarihi açısından önemli bir belge niteliği taşır. Arka planda, tarihi yarımada, numaralandırılarak açıklama yapılan bazı binalar kayda değer ipuçlarına işaret edebiliyor – örneğin, 22 numara ile gösterilen Aslanhane’nin, daha önce İoannis Teologos’a adanmış bir kilise olması gibi.<sup>30</sup> Yakın planda resmedilmiş olan çok katlı ahşap evler, bu dönemde Boğaziçi’nde inşa edilmekte olan evler tarzındadır. Örneğin bahçelerinden bu panoramanın çalışıldığı İsveç ve Venedik elçilik binaları da Osmanlı tarzında inşa edilmiş; öte yandan dönem dönem Avrupa mimari dekorasyonunu İstanbul’a taşımışlardı.<sup>31</sup> (Sağ tarafta Bab-ı Âli baş tercümanı Alexandre Ghika’ya kayınpederinden miras kalan ev ve barok bahçesi [daha sonra İsveç elçiliği olacak] ve sol tarafta İsveç tercümanı Camcioğlu ile XII. Karl’ın Bender’deki tercümanı Amira’nın evleri görülmektedir.<sup>32</sup>) Venedik Sarayı, diğer elçiliklerle birlikte, salgın hastalıklar nedeniyle Galata’dan Pera Bağları’na taşınmış, 1570’lere doğru bugünkü yerine yerleşmişti. Venedik Doge’u Andrea Gritti’nin henüz İstanbul bailosu iken doğmuş gayrimeşru oğlu olan tüccar Alvise Gritti I. Süleyman’ın da, sadrazamı ve yakını olan Makbul/Maktul İbrahim Paşa’nın da dostuydu. Sultan’ın ve İbrahim Paşa’nın saray geleneklerini çiğneyerek ve ulemayı kızdırma pahasına, sık sık Pera bağlarında ziyaret ettikleri bilinmektedir. Öyle ki Beyoğlu adının buradan geldiği söylenir. Gizli aşkların kahramanı Giacomo Casanova’nın da 1745 yazında konakladığı Venedik Sarayı’nın son yapısının inşası, bailo Andrea Memmo tarafından başlatılmıştı. Dış cephesinde ki, Venedik bayrağında da yer alan ve Aziz Mark’ı sembolize eden “kanatlı aslan” kabartmasından dolayı “Asanlı Ev” diye bilindi.<sup>33</sup>

Osmanlılar Venedik’te sürekli bir elçi bulundurmadılar. Osmanlı tüccarları, 17. yüzyıl başından itibaren Venedik’in en eski saraylarından birisini, Canal Grande üzerindeki Fondaco dei Turchi’yi ticaret merkezi olarak kullanmaya başladılar.<sup>34</sup> Bu bina 13. yüzyılın ilk yarısında inşa edilmişti. İki büyük kolu ile Venedik’in omurgasını oluşturan Canal Grande’nin iki yakasında, Gotik, (Venedik-)Bizans, Rönesans ve Barok tarzlarında iki yüzün üzerinde saray bulunur. Venedik’in bir ticaret başkenti olduğu dönemde zenginleşen aileler tarafından yaptırılan bu binaların birçoğu,

hâlâ bu ailelerin isimleriyle anılır. Farklı dönemlerde ve değişik mimari tarzlarda yapılmış ve kimi sıvalı-boyalı, kimi Istria'dan getirilmiş mermerlerle kaplı da olsa, bu anıtsal yapılar birbirleriyle uyumludur. Geniş cepheleri, büyük pencereleri, kemerli balkonları, giriş katlarında merdivenlerle ulaşılan deniz kapıları ile ayırdedilen bu saraylar, özgün, zaman-aşırı bir Venedik tarzından söz etmeyi mümkün kılmaktadır.

Devlet ricalinin ve hanedanın kadın üyelerinin elinde sık sık el değiştiren İstanbul sarayları ise kalıcı olmamıştır. Mimar Sinan zamanında Hippodrom (Atmeydanı) çevresinde devlet ricali için büyük saraylar yapılmıştı. Hippodrom'un batısına, büyük ölçüde günümüze ulaşan kargir İbrahim Paşa Sarayı, doğusuna ise yangınlara yenik düşerek günümüze ulaşamayan ahşap Sinan Paşa, Kara Ahmed Paşa ve Sokollu Mehmed Paşa sarayları yerleşmişti. Ayasofya'dan sahile inen yokuş ve Divanyolu üzerinde de rical sarayları bulunuyordu. Ailelerin mal varlıklarını gelecek nesillere aktaramamaları kadar İstanbul'u sık sık sarsan deprem ve yangınlar da bu büyük avlulu, ancak çoğu bahçesiz sarayların günümüze gelememesine neden olmuştur. Birbirine karşıt bir tarzda gelişen Boğaz'ın iki yakasında ise kıyıda geniş bahçeler içinde, denize geniş cepheleri olan ahşap sahilsaraylar ve yalılar inşa edilmişti. Avrupa yakasına, Topkapı Sarayı'na uzaklıklarıyla tanımlanan bir hiyerarşi içinde seçkin sınıf mensuplarının yalıları yerleşmiş; bazı bölgelerde çoğunluk oluşturarak zaman içinde belirginleşen semtleri ortaya çıkarmıştı. Neredeyse kesintisiz Karadeniz kıyılarına kadar uzanan bu semtlerde, ahşap yalılar sık sık yenilenirken, mimari dekorasyonları da güncelleniyordu. Asya yakasında ise, kıyı şeridinde, bir kaç has bahçe ve sultan sarayının yanı sıra, emekli ya da gözden düşmüş devlet adamlarının tek tük ve nisbeten mütevazı yalıları yer alıyordu. Bu kıyı daha yeşil, daha kırsal görüntüsünü uzun zaman korudu.

Bir amfiteatro düzeni içinde birbirini seyreden bu iki kıyı 18. ve 19. yüzyıl boyunca çok sık resmedildi; ayrıca gravürleri yapıldı ve İstanbul'u anlatan anıtsal kitaplara eklendi. Bu sanatçılar arasında bir Venedikli, Doğu Akdeniz'i bir uçtan diğerine katetmiş bir gezgin- ressam, bir maceraperest olan Ippolito Caffi öne çıkar. Caffi, Venedik'te şehir manzarası (*veduta*) geleneğinin zengin kaynaklarından yararlanma olanağını bulmuştu. Akdeniz şehirleri onun resimlerinde defalarca kez ele alındı. Çizgisi yer yer Caneletto'yu çağrıştıran Ippolito Caffi'nin İstanbul manzaralarında anıtsal yapılar, perpektif kompozisyonlarla hayatın içinde yansıtılarak 19. yüzyıl İstanbul'un şehir hayatına ışık tutar.<sup>35</sup>

<sup>1</sup> İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi ve Venedik Correr Müzesi Koleksiyonlarından. Yüzyıllar Boyunca Venedik ve İstanbul Görünümleri/Vedute di Venezia e Istanbul attraverso i secoli. Dalle collezioni del Museo Correr-Venezia e Museo del Topkapı-Istanbul, 10 Nisan-10 Haziran Topkapı Sarayı, İstanbul, 1995; E. Concina, *Il Doge e il Sultano. Mercatura, Il doge e il sultano: mercatura, arte e relazioni nel primo '500/Doç ve Sultan: 16 yüzyıl Başlarında Ticaret, Sanat ve İlişkiler*, Roma 1994.

<sup>2</sup> Bkz: Gülrü Necipoğlu ve Çiğdem Kafescioğlu'nun çeşitli çalışmaları.

<sup>3</sup> G. Necipoğlu, *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*, Princeton 2006.

<sup>4</sup> G. Necipoğlu, *Architecture, Ceremonial and Power: The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Cambridge MA, 1991; Ç. Kafescioğlu, *Constantinopolis/Istanbul: Cultural Encounter, Imperial Vision, and the Construction of the Ottoman Capital*, Philadelphia 2009.

<sup>5</sup> D. Howard, *Venice & the East: the Impact of the Islamic World on Venetian Architecture 1100-1500*, New Haven & London 2000.

<sup>6</sup> E.R. Dursteler, *Venetians in Constantinople. Nation, Identity and Coexistence in the Early Modern Me-*

*diterranean*. The Johns Hopkins University Studies in Historical and Political Science, 24th ser., No. 2, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006. çarpıcı bir örnek için: M.P. Pedani, "Safiye's Household and Venetian Diplomacy," *Turcica* 32, 2000, s. 9-32.

<sup>7</sup> P. Preto, *Venezia e I Turchi*, Florence 1975, s. 244-281, 283-351.

<sup>8</sup> 1346 tarihli Cronaca Magna : J. Schulz, "The Printed Plans and Panoramic Views of Venice," *Saggi e Memorie di Storie dell'Arte* VII, 970, s. 16.

<sup>9</sup> I. R. Manners, "Constructing the Image of a City: The Representation of Constantinople in Christopher Buondelmonti's *Liber Insularum Archipelagi*", *Annals of the Association of American Geographers* 87/ 1, March 1997, s. 72-102 (31)

<sup>10</sup> D. Howard, "Venice as a Dolphin: Further Investigations into Jacopo de' Barbari's View," *Artibus et Historiae* 18/35, 1997, s. 101-111.

<sup>11</sup> Gentile Bellini'ye atfedilen bir öncül için: I. R. Manners, "Constructing the Image of a City: The Representation of Constantinople in Christopher Buondelmonti's *Liber Insularum Archipelagi*", *Annals of the Association of American Geographers* 87/ 1, March 1997

<sup>12</sup> *Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn*, İ.Ü.Kütüphanesi, T. 5964, v.8b, 9a.

<sup>13</sup> *Tarih-i Sultan Süleyman*, Chester Beatty Library, MS. 413, v.22b-23a.

<sup>14</sup> Şehinşahname, İÜ Kütüphanesi, F 1404, v.58a.

<sup>15</sup> Hüner-nâme I, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, H.1523, 158b-159a.

<sup>16</sup> Süleymaniye Kütüphanesi, Yeni Cami 790, 11a,b and 179 a,b.

<sup>17</sup> I. Süleyman'a sunulan 1526-26 tarihli kopyada yer alan Venedik tasvirinde San Marco bazilikası, çan kulesi ve tersane vurgulanmıştır, ancak bu yapılar gerçekçi değildir. TSM H. 642, 212b-213a ve Süleymaniye Library Ayasofya 2612, 214b-215a. G. Renda, "Representations of Towns in Otoman Sea Charts of the Sixteenth Century and Their Relation to Mediterranean Cartography," in *Soliman le Magnifique et son temps*, Paris, 1992, s. 279-297.

<sup>18</sup> Süleymaniye Kütüphanesi, Hüsrev Paşa 272, 77a,b.

<sup>19</sup> Baltimore, Walters Art Gallery, W. 660, 8b-9a: Th. D. Goodrich, "The Earliest Ottoman Maritime Atlas –The Walters Deniz Atlası," *Archivum -Ottomanicum* XI, 1986, figs. 37-50.

<sup>20</sup> F. Sezgin ed., *Islamic Geography Volume 240-241: Mappae Arabicae Arabische Welt- und Länderkarten*

Herausgegeben von Konrad Miller, Publications of the Institute for the History of Arabic-Islamic Science (at the Johann Wolfgang Goethe University, Frankfurt am Main) [preprint of the Edition Stuttgart 1926-1927 and 1927-1931], 1994.

<sup>21</sup> Leiden, Universiteite Bibliotheek BPL 1758. Ayrıca bkz: Paris, Bibliothèque Nationale. Cabinet des estampes, Rés. B. 10 (1566-1582); ve Viyana, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 8626 (ca.1590).

<sup>22</sup> E. Işın, "İstanbul Panoramaları: Kurgu, Silüet, İmge," *Uzun Öyküler. Melling ve Dunn'ın Panoramalarında İstanbul*, İstanbul 2008.

<sup>23</sup> (a) 17. yüzyıl sonuna tarihlenebilecek *Veduta di Constantinopoli Tramontana* (Museo Correr) başlıklı suluboya panorama ile (b) 18. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenebilecek *Prospettiva di Costantinopoli Veduta per Tramontana parte del Porte* (Pera Müzesi) başlıklı olan yağlıboya panorama birbirine çok benzer. İlk bakışta suluboya panoramada Ayasofyanın hemen altında resmedilen alandaki boşluk dikkati çeker. Yağlıboya panoramada yapılara işaret eden resimaltı açıklamalarda karışıklık vardır. Her iki panoramada da Sarayburnu'ndaki sahilсарay görülmez. (c) Yağlıboya panoramanın çifti olan üçüncü panorama *Prospettiva di Costantinopoli Veduta per Levante* (Pera Müzesi) başlığını taşır. Haliç'e kuzeyden bakan 18. yüzyıl panoraması ile benzerliği bir ortak başlangıca işaret ettiği gibi, Bu resim 17. yüzyıl ayrıca, 17. yüzyıl panoramasının da Marmara Denizi kıyısını gösteren bir çifti olabileceğini aklı getiriyor.

<sup>24</sup> A-I. Melling, *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore*, Paris, 1809-19; G. de Aristizábal, El viaje de Gabriel de Aristizábal a Constantinopla en 1784 según el manuscrito original Il-1051 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, Madrid, 1997. 1672 tarihli G-J. Grelot, *Relation nouvelle d'un voyage de Constantinople* adlı eserinde yeralan kuşbakışı İstanbul tasviri ve Francesco Scarella'nın 1686 tarihli Topkapı Sarayı panoraması bu kıyıyı bir ölçüde resmetmişlerdi: G. Necipoğlu, G. Necipoğlu, *Architecture, Ceremonial and Power: The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Cambridge MA, plate 30b, 31b.

<sup>25</sup> İnebahtı tasviri hariç. Bu minyatürde şehir surlarında, şehri surdışı semtlere bağlayan köprüde, ve bir gemide insanlar görülmekte: Topkapı Sarayı Müzesi, 17/348 (1540-1550).

<sup>26</sup> C. Kafadar, "Tarih Yazıcılığında Kamu Alanı Kavramı Tartışmaları ve Osmanlı Tarihi Örneği," *Osmanlı Medeniyeti. Siyaset. İktisat. Sanat*, C. Çakar ed., İstanbul, 2005, s. 65-86.

<sup>27</sup> T. Artan, "Mahremiyet: Mahrumiyetin Resmi," *DeFTER* 20, Yaz 1993, 91-115.

<sup>28</sup> D. Terzioğlu, "The Imperial Circumcision Festival of 1582 : An Interpretation," *Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture* 12 (1995): 84-100.

<sup>29</sup> S. Yerasimos, "Dwellings in Sixteenth Century-İstanbul," *The Illuminated Table, the Prosperous House*, S. Faroqhi and C. Neumann eds., İstanbul 2003, s. 275-300.

<sup>30</sup> G. Curatola, "Drawings by Colonel Giovanni Francesco Rossini, Military Attaché of the Venetian Embassy in Constantinople," *Art Turc/Turkish Art. 10e Congrès international d'art turc*, Genève, 1999, 225-231. Üç tablonun başlıkları şöyledir: (a) Veduta settentoriale della città e parte dei sobborghi di Costantinopoli, (b) Veduta di Costantinopoli dal giardino del Palazzo di Venezia (c) Veduta di Pera e della costa d'Asia dal Palazzo di Svezia.

<sup>31</sup> Ayrıca bkz. Fransız Sarayı : J-M. Casa, *Le Palais de France à Istanbul*, İstanbul, 1995; M. Hoenkamp-Mazgon, *Palais de Holland in Istanbul. The Embassy and Envoys of the Netherlands since 1612*, Amsterdam 2002.

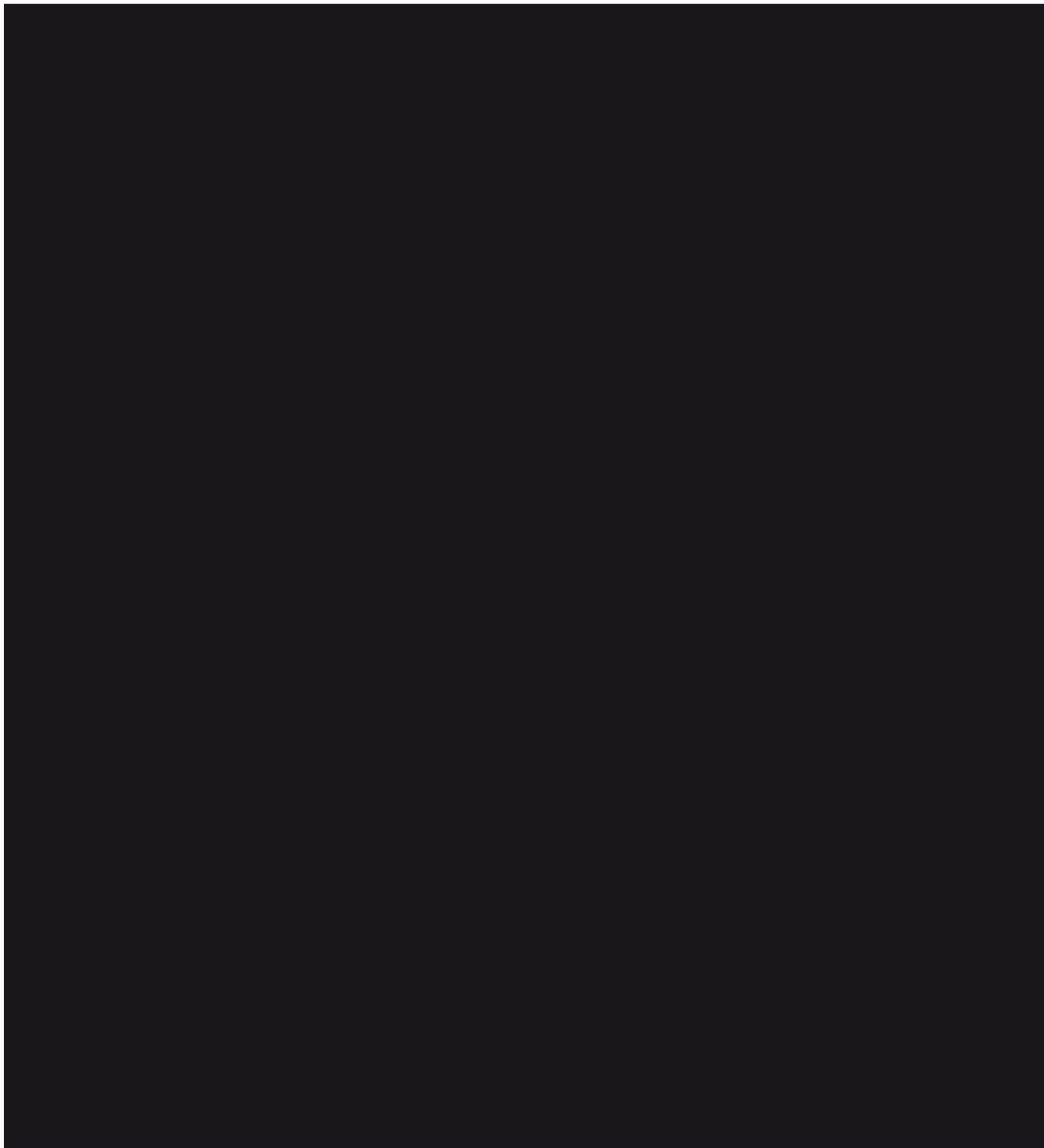
<sup>32</sup> S. Theolin, *The Swedish Palace in Istanbul*, 2000, s. 67-70.

<sup>33</sup> T. Bertelé, *Il Palazzo degli ambasciatori di Venezia a Costantinopoli*, Bologna, 1931, fig. 136, 137.

<sup>34</sup> C. Kafadar, "A Death in Venice (1575): Anatolian Muslim Merchants Trading in the Serenissima," *Raiyyet Rûsûmu. Journal of Turkish Studies* 10, 1986, 191-217; M.P. Pedani, "Ottoman envoys to Venice (1384-1644)," *Arab Historical Review for Ottoman Studies* 13-14, October 1996, s. 111-115; M.P. Pedani, "Ottoman Diplomats in the West: the Sultan's Ambassadors to the Republic of Venice," *Tarih İncelemeleri Dergisi* 11, 1996, s. 187-202.

<sup>35</sup> S. Germaner ve Z. İnankur, *Oryantalistlerin İstanbul'u*, İstanbul 2002, s. 315.







Catalogo

Katalog

## Da Venezia a Istanbul: un ritorno

Giampiero Bellingeri

Con le opere qui esposte, provenienti per la parte italiana dai Musei Civici Veneziani, e inoltre dai musei turchi che hanno partecipato a questa mostra, s'intende ripercorrere – secondo una successione cronologica lontana dalla rigidità, a partire dal XV secolo per arrivare sino al Novecento – i momenti significativi in cui le forme culturali sviluppate in Laguna e sul Bosforo si sono nutrite nella reciprocità, manifestando alcuni aspetti speculari. Si tratta di incontri e intrecci, non esaustivi in sé, ma scelti per il loro valore emblematico, avvenuti in circostanze storiche delle quali si sottolineano le caratteristiche e il contesto.

È un lungo, differenziato periodo, quello rappresentato dai materiali proposti: libri, manoscritti, dipinti, disegni geografici, maioliche, cuoi lavorati, strumenti musicali, medaglie e monete, tappeti, vetri, stoffe e abiti – anche mentali – intervengono a ricordarci i continui sforzi di approfondimento della conoscenza dell'altra parte, la potenza ottomana, confinante e preponderante.

La scelta di tali momenti e incontri, di valenza alta, è stata compiuta nella sede dei Musei Civici Veneziani secondo valutazioni qualitative tese a privilegiare gli aspetti culturali di una capitale, Istanbul, così come si manifestano nei loro riflessi in Laguna e in sintonia con il tema delle previste celebrazioni del 2010. Accanto alle proposte dalla Fondazione dei Musei di Venezia, vengono a collocarsi le felici integrazioni e offerte dei musei turchi: ciò in una linea comune di collaborazione che tende a evidenziare il parallelo tra le due città – Venezia e Istanbul – entrambe capitali della cultura europea e mediterranea.

Ribadiamo che i *ritorni* del titolo proposto vanno intesi a riscoprire tematiche nevralgiche più che nostalgiche: ritorni a concepire come forma essenziale e integrante della cultura europea anche quella elaborata in Istanbul/Costantinopoli; con i suoi *riflessi* in Laguna, emanati da opere, oggetti, idee. Al tempo stesso – al fine di renderci consapevoli della persistente presenza di ombre cupe che impediscono (sia in Laguna sia sul Bosforo) una visione più limpida del

passato in funzione del presente e dell'avvenire – vengono compiuti riferimenti indispensabili a definire il posto e il ruolo assunti nel tempo da Venezia nei confronti degli ottomani. Lo scopo è quello di mettere in risalto la specificità e la continuità di un intenso e vario rapporto con Costantinopoli/Istanbul: è questa una capitale (non solo per il 2010!) da non ritenersi confinata “a Oriente”, come sta avvenendo con una facilità, eccessiva e penosa, che ci rende esotico ed estraneo un intero mondo in realtà vicino e ineludibile. Secoli addietro si pensava infatti a Venezia: “La notizia delle cose di Costantinopoli è la più utile, e la più necessaria d'alcun'altra che possa haver quest'Eccellentissimo Senato, e perciò la relatione di quanto spetta a quel grand'Imperio è molto degna d'essere diligentemente attesa per gl'interessi così gravi, et tanto dipendenti, che ha la Repubblica con quel Governo...”<sup>1</sup>.

Tanto si è tenuti a parlare, a scrivere sui turchi a Venezia, per garantire sopravvivenza, vita e vitalità alla Repubblica, quanto lo richiede il loro peso, la loro potenza. Riavviciniamo in ogni caso le due entità politiche nella loro “sproporzione”, comunque fruttuosa. Saranno gli oggetti, ripetiamo, a costruire una esposizione, a esporci un racconto, a offrire una testimonianza dei continui tentativi di approfondimento della conoscenza dell'altra parte: con le idee portanti, che hanno costituito il veicolo, o il filo conduttore per un trasferimento nello spazio e nelle epoche.

Un filo che gira dunque e si snoda, pari al tempo, intorno agli oggetti, alle cose, alle testimonianze che intervengono a ricordarci la complessità, la varietà dei rapporti intrattenuti con la Metropoli per eccellenza. Entriamo così in quel contesto di *riflessi* – talvolta cruento, più spesso pacifico – dove Venezia è chiamata a svolgere il proprio peculiare ruolo di filtro, nei vari sensi e nelle diverse direzioni. Sarà un racconto articolato in sezioni. Ognuna si colloca nei momenti intensi delle relazioni turco-venete, e nel titolo si ispira a esemplari preziosi, a temi che si fanno guide per un lungo itinerario storico, come qui di seguito si illustra.

<sup>1</sup> Biblioteca Civico Museo Correr, Venezia, Misc. Correr LXXX (1209): *Relatione di Costantinopoli di Christoforo Valier, ritornato da quel baillaggio l'anno 1615*, c. 14r.

## Venedik'ten İstanbul'a: Bir dönüş

Giampiero Bellingeri

Venedik Şehir Müzeleri ile Türkiye müzelerinden getirilerek sergilenen bu eserlerle, 15. yüzyıldan 20. yüzyılın başına kadar Lagün'de ve Boğaz'da gelişen kültür biçimlerinin karşılıklı ilişkilerle beslenip birbirine benzemeye başladığı önemli tarihi anlar, katı bir kronoloji gözetmeksizin yeniden yaşatılmaya çalışıldı. Elbette, bu buluşmalar ve kesişmelerin tümü ele alınamazdı, dolayısıyla sergilenen eserler niteliklerinin ve bağlamının vurgulandığı tarihi koşullarda oluşmuş simgesel değerleri nedeniyle seçildi.

Sergilenen eserlerin temsil ettiği uzun ve farklı bir dönemdir bu: Kitaplar, el yazmaları, tablolar, coğrafi çizimler, çiniler, işlenmiş deriler, müzik aletleri, madyonlar ve paralar, halılar, camlar, kumaş ve giysiler bize, Venedik şehrinin güçlü komşusu Osmanlı hakkındaki bilgilerini geliştirme çabalarını hatırlatıyor. O değerli anların ve buluşmaların seçimi, Venedik Şehir Müzeleri tarafından, bir başkentin, yani İstanbul'un kültürel yönlerine ayrıcalık tanımaya yönelik değerlendirmelere göre, Lagün'deki yansımaları çerçevesinde ve 2010 yılında öngörülen kutlamalara uygun bir titizlikle yapıldı.

Venedik Müzeleri Vakfı'nın önerilerinin yanı sıra, Türk müzelerinden de mutluluk verici öneriler ve işbirliği teklifleri geldi: Böylece ortak bir işbirliği çizgisi içinde, her ikisi de Avrupa ve Akdeniz kültürünün önde gelen kentleri olan Venedik ve İstanbul arasındaki benzerlikler gözler önüne serilecek.

Başlıktaki “dönüş” kelimesinden kastedilen şeyin nostaljik olmaktan çok, acı verici olarak tanımlayabileceğimiz hassas temaları dönüp yeniden keşfetmek olduğunu vurgulayalım: Geri dönüp İstanbul / Kostantinopolis'te Avrupa kültürünün temel ve bütünleyici bir biçiminin geliştiğini kavramak. Bunun “yansımaları” Lagün'de çeşitli eserler ve fikirlerde de görülüyor.

Aynı zamanda, Venedik'in bir zamanlar Osmanlılara karşı üstlenmiş olduğu rolün ve konumunun nasıl değiştiğini tanımlayabilmek için, bugün ve geleceğin aynasından geçmişi (gerek Lagün'de, gerekse Boğaz'da) daha berrak görmeyi engel-

leyen karanlık “gölgelerin” inatçı varlığını fark etmemiz de gerekiyor. Amaç, Kostantinopolis / İstanbul ile Venedik arasındaki yoğun ve binbir biçime bürünmüş bir ilişkinin özelliğini ve sürekliliğini ortaya çıkarmak: Kolaya kaçarak şehrin sadece “Doğu”ya özgü, egzotik ve yabancı bir dünyaya ait (ve sadece 2010'da!) bir başkent olduğunu düşünmek acıdır. Oysa, yüzyıllar önce Venedik'te şöyle düşünülüyordu: “Kostantinopolis / İstanbul'da olup bitenlerle ilgili haberler, Senato'muzun edinebileceği en faydalı ve gerekli haberlerdir, bu yüzden bu büyük imparatorluk hakkında titiz raporlar bekliyoruz...”<sup>1</sup>.

Venedik'te, Cumhuriyet'in ayakta kalmasını, yaşamasını ve canlılığını garantilemek için Türkler hakkında, ağırlıklarına ve güçlerine paralel şekilde, çok şey konuşulmuş ve yazılmıştı.

Sergi, büyüklükleri itibarıyla “orantısız” ancak aynı derecede başarılı iki politik gücü birbirine yaklaştırıyor. Bir sergiyi oluşturan, bize bir hikâye anlatan, karşı taraf hakkındaki bilgimizi sürekli geliştirme isteğimize tanıklık edenler, objeler olacaktır: Bu amaca aracılık eden ve öncüsü olan, taşıyıcı fikirleri oluşturan, çağlar ve mekânlar arasında geçişi sağlayanlar yine bu objelerdir. Kısacası, farklı dönemlere ait bu objeler, bize dönemin bu olağanüstü metropolüyle kurulmuş olan ilişkilerin karmaşıklığını ve çeşitliliğini anımsatıyor, bu ilişkilere tanıklık ediyor. Böylece, bazen kanlı, çoğu zaman tartışmalı “yansımalar” bağlamına geliyoruz; Venedik'in bu bağlamda farklı yollardan ve farklı yönlerde bir süzgeç rolü oynamak zorunda kalmıştır.

Sergideki anlatım, bölümlerden oluşan bir hikâye şeklindedir. Her bölüm Türk-Venedik ilişkilerinin en yoğun dönemleriyle ilintilidir ve başlıkları, göreceğiniz gibi, değerli örneklerle uzun bir tarihi yolculuğa rehberlik etmiş olaylardan esinlenerek konulmuştur.

<sup>1</sup> Biblioteca Civico Museo Correr, Venezia, Misc. Correr LXXX (1209): *Relazione di Costantinopoli di Christoforo Valier, ritornato da quel baillaggio l'anno 1615*, fasikül 4 °, c. 14r.



PERA

S. Antimus

Porta mea

CONSTANTINOPOLIS

S. marcus

S. Petrus

S. Sophia

S. demetrius

Pando crato

Apostoli

Hippodromus

Eneia

Hic portus imperator

Hic portus imperator

Statio

Hic portus imperator

Peri

Arsana

I sezione  
L'immagine ritrovata

Bölüm I  
İmgelere kavuşmak

La sezione contempla l’immagine del Conquistatore, prodotta, elaborata a Venezia e Istanbul, da artisti veneziani. Il “ritrovamento”, nel senso metaforico e reale, moltiplica in un gioco di specchi i ritratti, le descrizioni rinascimentali degli aspetti somatici e morali dei Signori del Bosforo. A ridosso della conquista della città e della minacciosa espansione ottomana in Anatolia e nei Balcani, anche i veneziani, dopo le sconfitte patite e la pace avvenuta (gennaio 1479), recuperano la propria immagine presso il Conquistatore, fissando di lui al contempo i lineamenti, il carattere, grazie alla pittura di Gentile Bellini. A questo artista si deve altresì il ritratto di Giovanni Mocenigo, il doge che invia Bellini in missione figurativa al sultano.

La sezione inquadra anche la visione di Mehmed II e di Costantinopoli/Istanbul come nuova/antica capitale ottomana/greco-romana e viene posta in speciale rilievo l’idea che il Conquistatore ha di sé e di se stesso vuole dare al mondo, attraverso il dialogo intercorso tra il pittore e il sovrano. Battute registrate da un veneto testimone d’eccezione, presente alla corte ottomana, Giovanni Maria Angiolello, o Angiolello Vicentino (Vicenza, 1451/1452-1524/1525 circa). Questo famoso personaggio – catturato dai turchi a Negroponte nel luglio 1470, portato a Costantinopoli/Istanbul e assegnato come “attendente” a Mustafa, secondogenito di Mehmed II, di stanza in Anatolia – ricoprì poi per ordine del Conquistatore cariche importanti nella capitale.

Non può mancare un accenno alle scritture prodotte e pubblicate a Venezia sul fatto e sul fattore “turco” e la centralità inamovibile della vecchia capitale bizantina rinnovata, con una presentazione di fatti culturali mai scissi dai rapporti politico-diplomatici.

Immagine “ritrovata” è quella della *forma urbis* delineata da Cristoforo Buondelmonti nel suo prezioso manoscritto *Insulae Archipelagi cum pictura*, nonché la figura umana di Mehmed II, ripresa dallo stesso Bellini e sbalzata sulle medaglie veneziane.

Giampiero Bellingeri

Bu bölümde, Venedikli sanatçıların Venedik ve İstanbul’da özenle tasarlayıp ürettikleri Fatih Sultan Mehmed imgesini izliyoruz. Mecazi ve gerçek anlamdaki “yeniden keşfetme” kavramı, Boğaz’ın efendilerini gösteren Rönesans üslubundaki fiziki ve manevi tasvirlerin ayna oyunları gibi çoğalmasını sağlar.

Konstantinopolis fethedilmiş, Osmanlıların Anadolu ile Balkanlar’da ilerleyişi bir tehdit halini almıştır. Venedikliler, acı veren yenilgiler ve barış (Ocak 1479) sonrasında, sanatçı Gentile Bellini’nin Fatih’in yüz hatlarını ve karakterini son derece gerçekçi üslupta yansıtan resimleri sayesinde, padişahın gözündeki itibarlarını yeniden kazanırlar. Bellini’ye sultanın resimlerini yapma görevini vererek onu Sultana gönderen Venedik dogesi Giovanni Mocenigo’dur; Bellini onun da portresini yapmıştır.

Bölüm, II. Mehmed’in ve Osmanlı/Yunan-Roma’nın yeni/eski başkenti olarak Konstantinopolis/İstanbul’un görüntüsünü de çerçeve içine alırken ressam ve hükümdar arasında geçen diyaloglar aracılığıyla Fatih’in kendisi hakkındaki düşüncelerini ve dünyaya yansıtmak istediği imgeyi vurguluyor. Bu diyaloglar, Osmanlı sarayında bulunmuş ender tanıklardan Venedikli Giovanni Maria Angiolello ya da Angiolello Vicentino (Vicenza, 1451/1452–1524/1525 civarı) tarafından kayda alınmıştı. Türklerin 1470 yılının Temmuz ayında Eğriboz adasında yakalayıp İstanbul’a getirdiği ve II. Mehmed’in ikinci oğlu Şehzade Mustafa’nın hizmetine verilen bu ünlü Venedikli, daha sonra Fatih’in emriyle başkentte önemli görevlerde bulunmuştu.

“Türk” unsuru konusunda Venedik’te hazırlanıp basılan eserlere, eski ama yenilenen Bizans başkentinin değişmez merkeziliğine, politik-diplomatik ilişkilerden asla ayrılamayacak kültürel olaylara da değinmeliyiz.

“Yeniden keşfedilen” imge, Cristoforo Buondelmonti’nin değerli el yazması *Insulae Archipelagi cum pictura*’da (Resimli Takımadalar/Ege Adaları) yer alan şehir manzarası ve Bellini’nin Venedik madalyonlarındaki II. Mehmed portresinin arkasında yer alan şehir görünümüyle de örtüşür.

Giampiero Bellingeri





I.1  
Gentile Bellini  
**Medaglia di Maometto II**  
1480  
D/ (foglia) MAGNI S(ov)LTANI MOHAMETI  
IMPERATORIS; busto barbato di  
Maometto II con turbante e caftano  
R/ GENTILIS BELLINVS VENETVS EQVES  
AVRATVS COMESQ. PALATINVS.F.; in campo  
tre corone sovrapposte  
rappresentanti i tre regni di  
Costantinopoli, Trebizonda e Grecia  
AE, fusione, ø mm 93,5; bucato  
Museo Correr, Cl. XXXIX  
n. 95

La datazione della medaglia eseguita da Gentile Bellini rimane incerta, ma generalmente viene riferita a un periodo antecedente al suo ritorno da Costantinopoli. I tratti somatici del personaggio, sia in questo ritratto sia in quello dipinto, conservato alla National Gallery di Londra, rispecchiano la descrizione fornitaci dall'Angiolello nella sua relazione manoscritta, anche se nell'opera londinese rispetto agli esemplari bronzei il sultano appare più smagrito, probabilmente a causa della malattia che lo avrebbe portato alla morte (Raby 1987, p. 180). Infatti Angiolello ricorda che "Questo Mahamet

imperatore ... era grasso et carnuto havea la fronte larga, li occhi grossi, con le ciglia rilevate, hanca el naso aquilino la bocha piccola con una barba, ritonda et relevada che trava al rosso havea il collo curto et grosso" (ms. Correr 1328, c. 48r). Con caratteri simili Maometto II sarà poi descritto anche nelle fonti letterarie successive come nell'opera di Paolo Giovio, il quale dichiara di aver visto direttamente il dipinto del Bellini: "Hebbe Maomette ... gli occhi grifagni ... e il naso sì adunco, che la punta va che toccasse le labbra" (Giovio 1560, p. 248).

Da sottolineare l'uso nella *legenda* del diritto di un nesso tipicamente greco (ov), forse per rendere la medaglia più consona all'ambiente costantinopolitano, e nel rovescio la presenza del simbolo delle tre corone sovrapposte che appare anche nel dipinto.

*Bibliografia:* Hill 1930, n. 432.  
[Cristina Crisafulli]

I.1  
Gentile Bellini  
**II. Mehmed Madalyonu**  
1480 civari  
Ön/ MAGNI S(ov)LTANI MOHAMETI  
IMPERATORIS; II. Mehmed'in sakallı, sarıklı ve kaftanlı büstü.  
Arka/ GENTILIS BELLINVS VENETVS EQVES  
AVRATVS COMESQ. PALATINVS.F.; İstanbul,  
Trabzon ve Bizans'ı temsil eden üç  
taç.  
çap 93.5 mm; delikli  
Correr Müzesi, Cl. XXXIX n. 95

Gentile Bellini'nin yaptığı bu madalyonun tarihi tam olarak bilinmiyor; yine de ressamın İstanbul'a dönüşünden önceki bir tarihe ait olduğu düşünülmektedir. Fatih'in gerek bu madalyondaki, gerekse Londra National Gallery'de yer alan tablodaki yüz hatları, Angiolello yazmasındaki betimlemeyi yansıtır; ancak Londra'daki tabloda, esmer teniyle sultan, olasılıkla kendisini ölüme sürükleyen hastalığın etkisiyle daha zayıflamış görünmektedir (Raby 1987, sayfa 180). Angiolello eserinde sultanı şöyle anlatır: "Bu imparator Mahamet ... etli butlu, geniş alınlı, iri gözlü, gür kaşlı, kemerli burunlu, küçük ağızlı, gür sakallı, kısa ve kalın boyunlu bir adamdı" (ms. Correr 1328, c. 48r). II. Mehmed

daha sonraki yayınlarda da benzer özelliklerle betimlenecektir. Bellini'nin tablosunu gördüğünü söyleyen Giovio'ya göre, "Mehmet'in gözleri, tıpkı yırtıcı bir hayvanın gözleri gibiydi... ve burnu da o kadar kemerliydi ki, neredeyse burnunun ucu dudaklarına dokunuyordu." (Giovio 1560, s. 248; v. *supra* G. Bellingeri).

Tipik bir Yunan bağlantısı olan (OV) harf grubunun kullanılmasıyla, madalyonu İstanbul atmosferine daha yakın kılma amacı güdülmüş olabilir. Madalyonun arka yüzündeki üç taç da aynı şeyi düşündürmektedir.

*Kaynakça:* Hill 1930, n. 432.  
[Cristina Crisafulli]



I.2  
Vittore Gambello, detto Camelio  
**Medaglia di Gentile Bellini**  
1500 circa  
D/ GENTILIS BELINVS VENETVS (triangolo)  
EQVES COMESQ (triangolo); busto di  
Gentile Bellini a sinistra indossante  
un berretto, una veste e una catena  
con un medaglione  
R/ (tre foglie di vite incise) / GENTILI  
TRIBVIT / QVOD POTVIT VIR<sup>o</sup> / NATVRA HOC PO  
/ TVIT VICTOR / ET ADDIDIT  
PB, fusione, ø mm 65  
Museo Correr, Cl. XXXIX n.108

Camelio (1450/1455 circa - 1537) ci restituisce con questa sua opera il ritratto forse più noto di Gentile Bellini, che appare qui in un'età piuttosto avanzata mentre cinge una catena con medaglia. Curioso che quest'ultimo particolare si ritrovi anche in altri due ritratti del maestro, uno presente nel dipinto *La predica di san Marco in Alessandria* (1504-1507), realizzato da Gentile stesso e terminato dal fratello Giovanni (Chong 2005, p. 116), e un altro riportato nell'opera del Ridolfi (Ridolfi 1648, p. 38), si veda cat. seguente. In entrambi questi casi la medaglia indossata dall'artista sarebbe più leggibile rispetto al nostro e sem-

brerebbe richiamare direttamente quella eseguita dallo stesso per Maometto II (si veda cat. precedente), essendo visibile nel primo esempio il simbolo delle corone e nel secondo un ritratto del sultano, per quanto speculare rispetto all'originale. Anche la medaglia presente nel ritratto bronzeo eseguito da Camelio potrebbe quindi far riferimento a quella realizzata dallo stesso Bellini, mentre la collana dalla quale questa pende, così come nei ritratti succitati, potrebbe essere identificata con quella, lavorata alla turchesca, data in dono a Gentile dal sultano orientale (cfr. Ridolfi 1648, p. 41).

In nessuna di queste raffigurazioni, dunque, sarebbe impiegato il medaglione che il sultano aveva donato a Bellini assieme alla collana, il quale doveva essere "non figurativo ma aniconico" (Raby 1997, p. 186): evidentemente la medaglia eseguita dall'artista veneziano era ritenuta più adatta a evidenziarne l'eccezionale fama conseguita con il soggiorno a Costantinopoli.

*Bibliografia:* Hill 1930, n. 439.  
[Cristina Crisafulli]

I.2  
Camelio lakaplı Vittore Gambello  
**Gentile Bellini Madalyonu**  
1500 civarı  
Ön/ GENTILIS BELINVS VENETVS (üçgen)  
EQVES COMESQ (üçgen); başlığı, giysisi  
ve zincirin ucuna takılmış  
madalyonuyla Gentile Bellini'nin  
büstü.  
Arka/ (üç asma yaprağı) / GENTILI TRIBVIT  
/ QVOD POTVIT VIRO / NATVRA HOC PO / TVIT  
VICTOR / ET ADDIDIT  
çap 65 mm

Correr Müzesi, Cl. XXXIX n.108

Camelio'nun (1450/1455 civarı - 1537) bu eseri Gentile Bellini'nin bilinen belki de en ünlü portresidir. Madalyonda Bellini oldukça ilerlemiş bir yaştadır. Zincirin ucundaki madalyon ayrıntısının üstadın diğer iki eserinde de yer alması ilginçtir. Bu iki eserden biri, Gentile'nin yapmaya başladığı (1504-1507) ve kardeşi Giovanni'nin (Chong 2005, s. 116) bitirdiği *San Marco'nun İskenderiye'deki Vaazı* adlı tablodur. İkinci ise bir Ridolfi çalışmasıdır (Ridolfi 1648, s. 38). İki örnekte de, sanatçının taktığı madalyon bizimkinden daha okunur bir haldedir ve II. Mehmed madalyonunu doğrudan çağrıştırmaktadır. Birinci örnekteki

taçlar, ikincideki sultan portresi daha belirgindir.

Camelio'nun hazırladığı bronz madalyon üzerindeki portre de Bellini'nin yaptığı Mehmed madalyonunu çağrıştıracaktır. Madalyonun takılı olduğu zincir ise, Doğu'lu sultanın Gentile'ye hediye etmiş olduğu Osmanlı işi zincirden esinlenmiş olabilir (krş. Ridolfi 1648, s. 41).

Figürlerin hiç birinde sultanın Bellini'ye zincirle birlikte hediye ettiği madalyona yer verilmemesi, bu hediye madalyonun "figüratif ve ikonik olmadığını" düşündürür (Raby 1997, s. 186): Bellini madalyonu, sanatçının İstanbul'da geçirdiği dönemde kazandığı büyük ünün altını çizer.

*Kaynakça:* Hill 1930, n. 439.  
[Cristina Crisafulli]

I.3

Carlo Ridolfi

**Le meraviglie dell'arte, overo  
Le vite de gl'illustri pittori  
veneti e dello Stato**

In Venetia, presso Gio. Battista  
Sgava, all'insegna della Toscana,  
1648

chiuso mm 230 × 180

Biblioteca del Museo Correr, 33 B 81

I.3

Carlo Ridolfi

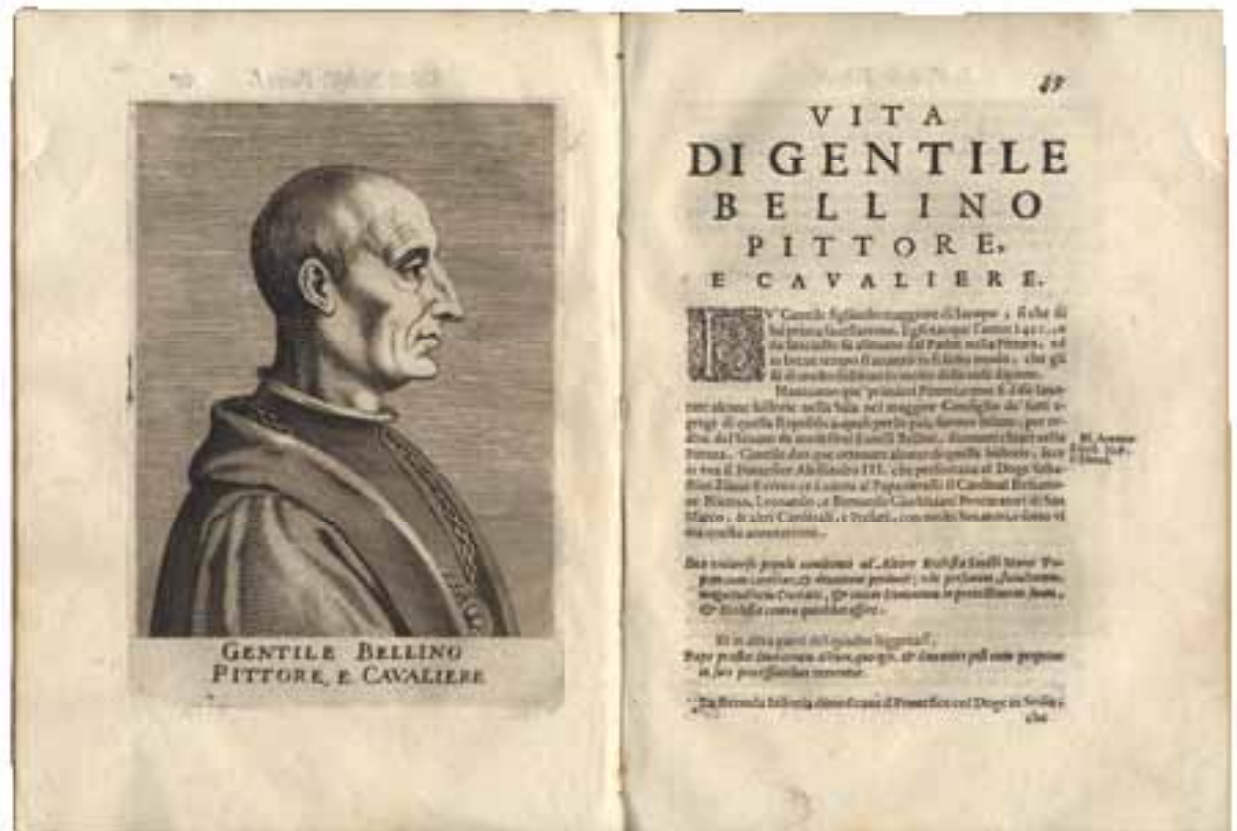
**Le meraviglie dell'arte, overo  
Le vite de gl'illustri pittori  
veneti e dello Stato  
(Sanat Harikaları, yani Ünlü  
Venedik Ressamlarının  
Hayatı)**

Venedik, Gio. Battista Sgava, Toskana  
armasi, 1648

Kapalı halde 230 × 180 mm

Correr Müzesi Kütüphanesi, env. 33

B 81



I.4  
Gentile Bellini  
**Ritratto del doge  
Giovanni Mocenigo**  
1479 circa  
tempera su tavola, cm 62,2 x 45,5  
Museo Correr, Cl. I n. 16

Il dipinto, già presente come opera del Giambellino nella raccolta di Teodoro Correr al momento del lascito alla città di Venezia (1830), fu attribuito a Gentile Bellini (1432 circa - 1507) da Gronau (1909), con seguito quasi unanime nonostante i limiti di giudizio allora imposti da ridipinture spese e generalizzate. È stato di fatto acquisito alla critica e al pubblico solo dopo che la pulitura e il restauro del 1952-1953 ne hanno ristabilito i sia pur compromessi valori qualitativi, rivelandone chiaramente l'incompiutezza, evidente pressoché in ogni parte a eccezione del volto. Interpretando ciò che oggi si legge sull'opera, nelle intenzioni questa doveva assumere eclatante risalto, con il piano di fondo fingente un prezioso broccato dal quale il mezzo busto del doge, posto in tagliente profilo, doveva sbalzare tridimensionalmente verso il limite del quadro e così verso l'osservatore in virtù di una lenticolare resa dell'incidenza luminosa proveniente da sinistra, frontalmente al doge. Particolari come i preziosi tessuti e ricami d'oro del colletto e del corno dovevano essere resi con virtuosismo pittorico fin quasi iper-realista, "alla fiamminga". Tale impostazione, di altissima qualità ma alquanto tradizionale e ormai anacronistica, derivava dalla interpretazione della specifica occasione ritrattistica ufficiale che, giusta la lettura di Goffen (1993), necessitava la collocazione della massima autorità della Repubblica Serenissima su un elevatissimo e astratto piano simbolico, tuttavia rigorosamente impersonale e, perciò, privato di emozioni e psicologismi. Ciò non impedì al pittore di concentrarsi

sul volto del doge, definito in raffinati valori chiaroscurali fortunatamente tuttora conservati, con una notevole resa realistica che a noi, specie per quel nasone gonfio, par quasi ironica. Per tali interpretazioni tra i pittori veneziani Gentile era ritenuto il massimo specialista, ben capace di soddisfare le attese di Maometto II nell'occasione che, dal 1479, volle il pittore – partito affrettatamente forse lasciando incompiuto proprio questo ritratto del doge – protagonista di una inedita missione di diplomazia politico-artistica presso la Sublime Porta, corollario della pace, assai gravosa e dolorosa per Venezia, che proprio all'anziano doge Mocenigo toccò avallare.

*Bibliografia:* Lazari 1859, p. 4; Gronau 1909, p. 38; Mariacher 1957, pp. 43-44; Meyer zur Capellen 1985, pp. 55-69, 139; Heinemann 1991, pp. 11-20; Goffen 1993, pp. 34-35; Vedovello 1993, pp. 115-117; Kennedy 2007a, p. 321.  
[Andrea Bellieni]

I.4  
Gentile Bellini  
**Doge Giovanni Mocenigo'nun  
Portresi**  
1479 civarı  
Tuval üzerine tempera  
62,2 x 45,5 cm  
Correr Müzesi, Cl. I n. 16

Teodoro Correr'in vasiyeti üzerine Venedik kentine bağışlanan (1830) tablo koleksiyonunda Giambellino'nun eseri olarak yer alan bu tabloyu Gronau (1909) Gentile Bellini'ye (1432 civarı-1507) atfeder. Bilindiği gibi, büyük sanatçıların tabloları sık sık kopyalanmış, bu da bazı eserleri kimin yaptığı konusunda kuşuklara neden olmuştur. Buna rağmen Gronau'dan sonra da çoğu uzman tablonun Bellini'ye ait olduğu kararında birleşir. Tablonun değeri ancak 1952-1953 arasında yapılan temizleme ve restorasyon çalışmalarından sonra ortaya çıkmıştır. Ayrıca, portrede, yüz kısmı hariç neredeyse her ayrıntıda belirgin bir tamamlanmamışlık olduğu da görülmüştür. Bugün eserin incelenmesinden sonra yapılan tüm yorumlarda, eserin açıkça çarpıcılığı hedeflediği, dogenin profilinin, giysisinin değerli brokar kumaşıyla birlikte öne fırlayıp tablonun tüm sınırlarını zorlayacak şekilde üç boyutlu olarak gözler önüne serilmek istendiği gözlemlenmektedir. Tablonun sol tarafından, dogenin tam karşısından bir ışık vurmaktadır. Eserin, değerli dokumalar, yaka ve başlık üzerindeki ayrıntılı altın işlemler gibi ayrıntıları, neredeyse "Felemenk üslubunda" bir hiperrealizm diyebileceğimiz pitoresk bir mükemmellikle sunulmak istenmiştir.

Son derece nitelikli, ama geleneksel ve artık anakronist olan eserin bu kurgusu, o dönemde yaygın olan portre anlayışından yola çıkarak, Goffen'in de (1993) yorumunda olduğu gibi, Venedik Cumhuriyeti'nin en yüksek yetkilisinin, yine en yüksek ve soyut, simgesel bir anlayış içinde temsil edilmesi üzerine

kurulmuştur. Eser yine de tamamıyla kişiseldir. Duygu ve psikolojik ifadelerden uzak durulmuştur. Ama bütün bunlar ressamın tabloda dogenin yüzüne odaklanmasına engel olmamıştır. Dogenin açık-koyu renklerle belirginleştirilen ve tüm ayrıntılarıyla korunmuş olarak günümüze kadar gelen yüzü, gerçekçi bir ifade taşımaktadır. O şişkin burun neredeyse ironiktir. Venedikli ressamlar arasında Gentile tablolarına kattığı yorum açısından en büyük uzman olarak değerlendirilmiştir. Ressam, Sultan II. Mehmed'in beklentilerini karşılayabilme yeteneğine sahip olduğu için, 1479'da belki de dogenin portresini tamamlamadan aceleyle Venedik'ten ayrılmış, siyasi-sanatsal diploması göreviyle İstanbul'a gitmişti. Venedik için oldukça ağır ve acılı olan barış o dönemde geldi. Tüm bunların faturası da belki de yaşlı doge Mocenigo'ya kesilmişti.

*Kaynakça:* Lazari 1859, s. 4; Gronau 1909, s. 38; Mariacher 1957, s. 43-44; Meyer zur Capellen 1985, s. 55-69, 139; Heinemann 1991, s. 11-20; Goffen 1993, s. 34-35; Vedovello 1993, s. 115-117; Kennedy 2007, s. 321.  
[Andrea Bellieni]





I.5  
Giovanni Maria Angiolello, *et alii*  
**[Storia dei Turchi]**  
chiuso mm 340 × 250  
Biblioteca del Museo Correr,  
ms. Correr 1328

A proposito dell’immagine che il Conquistatore vuole dare di se stesso al mondo rimandiamo al sintomatico dialogo tra Mehmed II e Gentile Bellini, registrato da Giovanni Maria Angiolello e riportato nel codice esposto in mostra, ovvero da una fonte veneta, prima ignorata, individuata a Venezia presso la Biblioteca del Museo Correr, dove è conservata anche un’altra copia dello stesso manoscritto (BMCVe, Ms. Cicogna 2761; alle cc. 119-120 il dialogo). Fonti reperibili quindi non solo in fondi archivistici stranieri, come si era indotti finora a credere dalle indicazioni di Ursu, curatore del libro attribuito a Donado da Lezze, *Historia Turchesca, 1300-1514* (Ursu 1909). Questo prezioso esemplare veneziano della *Storia dei Turchi* presenta nella prima carta un acquarello con l’albero genealogico della Famiglia Ottomana, a partire da “Othoman” per arrivare a Selim I, ed è legato ad altri importanti manoscritti di viaggi, tutti successivamente ripresi da Giovanni Battista Ramusio nella sua monumentale pubblicazione intitolata *Navigazioni et viaggi*. Questi i titoli dei preziosi fascicoli: “Della armata del Sophi e della presa del Cayro” (cc.128v-151v); “De quel de Alepo. Itinerario de uno che andò da Alepo in Thauris” (cc.152r-175r); “Questo è il viazzo de mr Ambruoso Contarini al Signor Ussum Cassam” (cc. 175v-198v); “De’ uno venuto della città di Poloz posta sopra el mare Oceano settentrionale” (cc. 198v-201r); “Questo è lo itinerario de Nicolo di Conti qual stette anni XXV alle parte de levante et venuto a Roma fu esaminato disse ut infra” (cc. 201r-213v); “Qui cominciano le cose vedute et aldite per mi Iosaphat Barbaro Cita-

din di Venetia in do viaggi ch’io ho fatti, uno ala Tana et uno in Persia ” (cc. 214r-249r). Ci riferisce dunque Angiolello come Mehmed II avesse ordinato a Gentile Bellini di tracciargli il ritratto di un derviscio, vagabondo in città, dai lineamenti incisi dalla follia, con occhi e accenti esorbitanti. Costui era solito montare sopra una panca nelle piazze della capitale, e cantare le imprese compiute dal Signore, suscitando il disappunto del Signore stesso, costretto a vietare quei pubblici spettacoli. Davanti a quel ritratto: “Lui [Mehmed II] el guardò, e quando l’hebbe ben guardato, disse: Gentil, che ti par de costui? Gentil tacendo, dubitava de parlar. Disse el Signor; tu sai Gentil, che sempre ti hò detto, che ti puol parlar con mi, purché tu disi la verità; siché dime, quello, che ti par; Rispose Gentil: dapoi, che mi hai dato licenza, ... dirò così: che ... costui mi par matto; Rispose il Signor: tù dici la verità: guarda come l’hà quei occhi sboriti [sporgenti, dilatati], che indica materia.” Quando il pittore si permise di far osservare che le grandiose azioni del Sovrano, nuovo Alessandro, meritavano pure di risuonare al mondo, così Mehmed gli avrebbe obiettato: “Gentil, se costui fosse qualche Homo degno, saria contento d’esser laudato; mà non voglio esser laudato dà un matto!” (BMCVe, ms Correr 1328, cc. 47 r-v; Chong 2005). Si noti, allora, come il rigore formale, imperiale, intervenisse a spegnere gli accenti stonati e inadatti a una recitazione ufficiale di imprese superiori a quelle del Macedone. Rigore da imporsi a una celebrazione moderna di imprese eroiche: il che per noi, appunto, può anche equivalere al tocco da imprimerli al pennello impiegato a dipingere, a decantare una immagine.

*Bibliografia:* Angiolello 1559; Ursu 1909; Ramusio 1980; Chong 2005; Perocco 2006.  
[Giampiero Bellingeri]

I.5  
Giovanni Maria Angiolello ve diğerleri  
**[Storia dei Turchi/Türklerin Tarihi]**  
Kapalı halde 340 × 250 mm  
Correr Müzesi Kütüphanesi,  
elyazması Correr 1328

Fatih Sultan Mehmed ile Gentile Bellini arasında geçmiş, Giovanni Maria Angiolello tarafından kaydedilip sergi-deki elyazmasında yer alan ve Fatih’in dünyaya yansıtmak istediği imgeye ilişkin anlamlı bir konuşma vardır. Önceleri önemsenmeyen bu kaynak Venedik’te Correr Müzesi’ndedir, aynı yazmanın bir kopyası yine müzede muhafaza edilmektedir (BMCVe, elyazması Cicogna 2761; cc. 119-120 diyalog). Böylece, Donado da Lezze’nin *Historia Turchesca 1300-1514* (Ursu 1909) adlı kitabının editörü Ursu’nun verdiği bilgilere dayanılarak yakın zamana kadar inanıldığı gibi, bu kaynağın sadece yabancı arşivlerde bulunmadığı da anlaşılmıştır.

*Storia dei Turchi*’nin bu değerli Venedik nüshasının başında Osmanlı hanedanının Osman ile başlayıp I. Selim’e kadar gelen soyağacını içeren suluboya bir resim vardır. Giovanni Battista Ramusio’nun derlediği *Navigazioni et viaggi* (Denizcilik ve Seyahatler) adlı anıtsal eserin ikinci cildinde ele alınmış olan diğer önemli seyahat metinlerine eklenmiştir. Bu değerli fasiküllerin başlıkları şöyledir: “Safevi ordusu ve Kahire’nin işgali üzerine” (128v-151v); “Halep. Halep’ten Toroslara yolculuk güzergâhı” (152r-175r); “Ambruoso Contarini’nin Uzun Hasan’a yaptığı ziyaret” (175v-198v); “Kuzey Okyanus denizi üzerinde yer alan Poloz şehrinde gelen biri hakkında” (198v-201r); “25 yıl Doğu’da kaldıktan sonra Roma’ya gelmiş Nicolo Conti ‘nin güzergahıdır (201r-213v); “Burada Venedikli tacir ve elçi Josaphat Barbaro’nun biri Anadolu’ya, diğeri İran’a yaptığı seyahatlerde gördükleri başlıyor” (214r-249r).

Angiolello, II. Mehmed’in Gentile Bellini’ye şehirdeki avare, garip bakışlı ve aksanlı, meczup bir dervişin portresini çizmesini emrettiğini anlatır. Bu derviş, başkent meydanlarında yüksek yerlere çıkıp padişahın kahramanlıklarını sayıp dökmeyi âdet edinmiştir. Durumdan hiç hoşnut olmayan Fatih, herkesin ortasında yapılan bu tür gösterileri yasaklar. Bellini’nin yaptığı derviş portresine iyice baktıktan sonra, “[II. Mehmed] şöyle demiş. Gentil, onun hakkında ne düşünüyorsun; Gentil tereddüt edip susmuş. Padişah, bilirsin Gentil, demiş, senden bana her zaman gerçeği söylemeni istemişimdir; bu yüzden, şimdi de düşündüğünü söyle. Gentil cevap vermiş: Madem bana izin verdiniz (...) söyleyeyim: (...) o bana kaçıkmiş gibi geldi. Padişah: Sen gerçeği söylüyorsun. Bak, gözleri ne kadar büyümüş, yuvalarından fırlamış, bu da deliliğin bir göstergesi. (...)” Ressam yeni bir İskender olarak görülen hükümdarın büyük kahramanlıklarının tüm dünyada yankılanmayı hak ettiğini söylediğinde, Mehmed şöyle itiraz etmiş : “(...) Gentil, eğer o beni övmeye layık bir adam olsaydı, övgülerinden mutlu olurdum, ama bir deli tarafından övülmek istemiyorum!” (BMCVe, elyazması Correr 1328, cc. 47r-v; Chong 2005).

Dikkati çekmek istiyoruz: Makedonyalı Büyük İskender’den daha da üstün olan Fatih’in kahramanlıklarının uygun olmayan tarzda vurgulanmasına, bu hükümdar izin vermemişti. Bu olay, Fatih’in düşüncelerinin asla yüzeysel olmadığı gösteren önemli bir kanıttır. Açıkçası, modern kahramanlıkların kutlanmasından ne kadar uzak, ne kadar saraylı bir davranış bu. Bizim için, bir imgenin yaratılmasında kullanılan bir fırça darbesiyle eşdeğer.

*Kaynakça:* Angiolello 1559; Ursu 1909; Ramusio 1980; Chong 2005; Perocco 2006.  
[Giampiero Bellingeri]





I.6  
Cristoforo Buondelmonti  
**Insulae Archipelagi  
cum pictura**  
prima metà del XVI secolo  
cartaceo  
chiuso mm 220 x 150  
Biblioteca del Museo Correr,  
ms. Donà dalle Rose 15

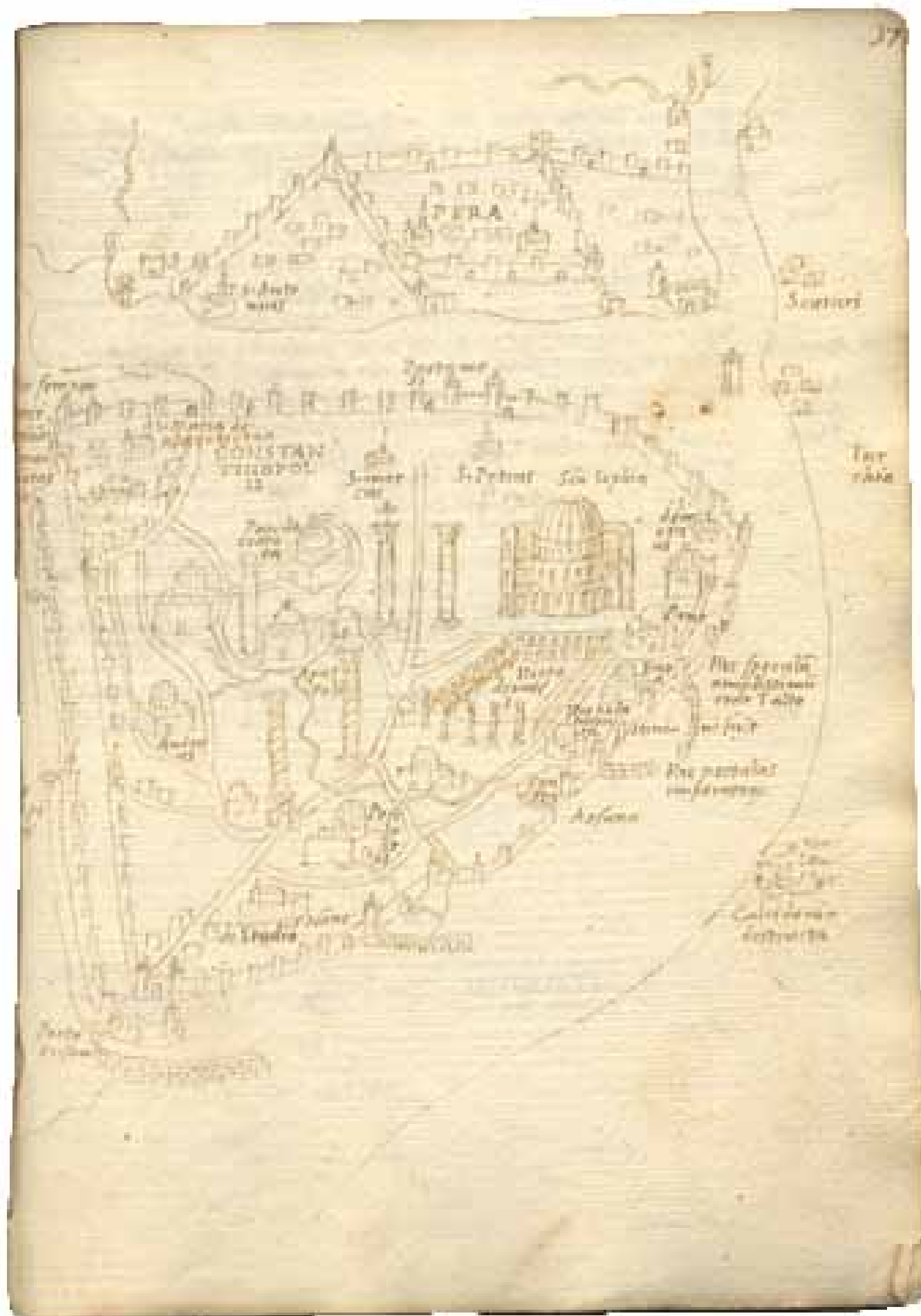
Cristoforo Buondelmonti (1385 circa - dopo il 1430) fu il primo occidentale a viaggiare per “investigare la conditione et effecto delle isole” (Lucchi 2001; Barsanti 2001, e bibl. ivi citata). Era un prete fiorentino, appartenente a una ricca e potente famiglia che aveva interessi commerciali in Oriente, e si era formato frequentando gli ambienti umanistici della città che guardavano direttamente alla cultura antica, senza la lente deformante del Medioevo. Aveva esplorato le Cicladi e le aveva descritte e disegnate (in settantanove carte intercalate al testo) nel *Liber Insularum Archipelagi*, dedicato nel 1420 al cardinale Giordano Orsini (1364-1437), suo protettore. L’opera fu più volte ricopiata e tradotta, anche in volgare, ebbe una larga circolazione in Europa, ma non fu stampata che nel XIX secolo. Illustrando la forma *triangulata* di Costantinopoli, *quamvis insula non sit* (sebbene non sia un’isola ma un promontorio), il libro rivela una profonda motivazione polemica verso i greci-bizantini, tradizionali nemici dei latini, che non hanno impedito la decadenza della città (iniziata dopo l’occupazione latina, 1204-1261), ormai considerata baluardo contro il Turco. Il disegno evidenzia il ruolo imponente della cinta muraria, a tratti (sopra la Porta d’Oro) doppia, che con i suoi frequenti bastioni caratterizza anche Pera, già colonia genovese. All’interno si vedono solo monumenti antichi, sommariamente tratteggiati a “volo d’uccello” e indicati dalla stessa mano che trascrive il testo: Santa Sofia e l’ippodromo,

varie colonne antiche, il Palazzo di Costantino e il porticciolo artificiale degli imperatori, l’*Arsana* o arsenale, e numerose chiese, dedicate ai santi Demetrio, Pietro, Marco, Giovanni Battista *de Studio* (di Studios), agli apostoli, a santa Maria *de Vlachierna* o delle Blacherne. La carta evidenzia, sulla costa anatolica, le rovine di Calcidonia e, sopra Scutari, un pozzo e un mulino a vento vicino a Pera. Analizzando in parallelo la descrizione di Gallipoli, oggi Gelibolu, il porto sui Dardanelli conquistato nel 1356 da Solimano, figlio del sultano Orhan, è stato notato come Buondelmonti, che pure non aveva taciuto le razzie e i rapimenti di schiavi compiuti dai turchi, manifestasse i suoi sentimenti di simpatia verso l’impero degli ottomani, buoni amministratori delle città senza dover ricorrere alle cinte murarie e a bastioni. È stato possibile definire quest’opera non solo un trattato *ante litteram* di turcologia ma anche di turcografia (Leduc 1998). Certo sorgono spontanee domande sui veri rapporti intercorsi tra il *presbyter* fiorentino e Maometto I, quando leggiamo nelle sue parole la casuale evocazione di un cane di razza sconosciuta, che *sine pillis nudus*, nudo senza peli, viene allevato nella corte del Signore dei Turchi (*in curia Domini Turcorum*) a Bursa, *et in cursa omnia vicit*, e nella corsa è in grado di vincere ogni cosa. [Piero Lucchi]

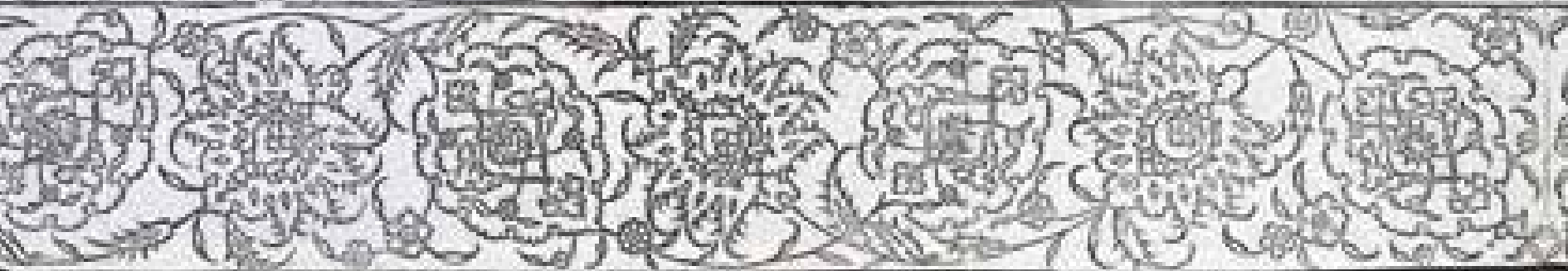
I.6  
Cristoforo Buondelmonti  
**Resimlerle Takımadalar  
(Ege Adaları)**  
Kağıt üzerine el yazması (16. yüzyılın ilk yarısı)  
Kapalı halde 220 x 150 mm  
Correr Müzesi Kütüphanesi,  
ms. Donà dalle Rose 15

Cristoforo Buondelmonti (1385 circa - 1430 sonrası) “Ege adalarının koşullarını ve etkilerini araştırmak” için yolculuğa çıkan ilk Batılı’ydı (Lucchi 2001; Barsanti 2001 ve kaynakçası). Doğu’yla ticari ilişkileri olan güçlü ve zengin bir aileden gelen bu rahip, Floransa’nın ortaçağın çarpık bakış açısını taşımadan eskiçağın kültürüyle doğrudan bağlantı kuran hümanist ortamında yetişmişti. Kiklad takımadalarında dolaşmış, 1420 yılında hamisi Kardinal Giordano Orsini’ye (1364-1437) ithaf ettiği *Liber Insularum Archipelagi* (Takımadalar Kitabı) adlı seyahatnamesinde bu adaları tasvir edip çizmişti. Eser birçok kez kopyalanıp konuşulan gündelik dile de çevrildi, Avrupa’da yaygın bir okur kitlesi edindi, ama eser ancak 19. yüzyılın sonlarında basılabilirdi. Buondelmonti, “*quamvis insula non sit*” (her ne kadar ada değil, yüksek bir burun olsa da) ibaresiyle üçgen biçimli Konstantinopolis yarımadasını seyahatnamesine dahil etmişti. Latinlerin geleneksel düşmanları olan Bizanslıların, artık Türklere karşı bir kale olarak kabul edilen şehrin 1204-1261 arasındaki Latin işgalinden sonra başlayan çöküşünü engelleyememeleri, kitapta derin bir polemik konusuydu. Şehrin kalın surlarının rolü vurgularken, özellikle Altın Kapı’nın görkemi ile Ceneviz kolonisi Pera’yı belirleyen en yoğun savunma yerlerini gözler önüne sermekteydi. Floransalı rahibin Konstantinopolis haritasında sur içinde “kuş bakışı” çizilmiş eski eserler görülür; bunların adları da kenara yazılmıştır: Ayasofya ve Hipodrom, Roma sütunları,

Konstantin’in sarayı ve imparatorların limanı, tersane, ayrıca Demetrios, Petros, Markos, Studios, Havariyun ve Vlaherna kiliseleri. Buondelmonti Pera civarındaki bir değirmenden, Anadolu yakasında ise Halkedon harabeleriyle, Üsküdar’ın yukarısındaki bir kuyudan söz eder. Gelibolu tasvirinde, 1356’da Orhan Gazi’nin oğlu Süleyman Paşa tarafından fethedilen Çanakkale Boğazı’ndaki bu limanı anlatırken, surlara ve kalelere ihtiyaç duymayan iyi yöneticilere sahip Osmanlı İmparatorluğu’na duyduğu sempatiyi gizlemez; ama Türklerin kaçırıp köle yaptığı insanlar ve yağmaladığı yerler konusunda suskundur. Bu eser yalnızca Türklere dair bir inceleme değil, aynı zamanda bir Türk dostluğu kitabıdır (Leduc 1998). Buondelmonti’nin Bursa’da, Türk beyinin sarayında (*in curia Domini Turcorum*) cinsi bilinmeyen, çıplak, tüysüz (*sine pillis nudus*) ve koşuda kimsenin geçemediği (*et in cursa omnia vicit*) bir köpeği tesadüfen hatırlamışçasına anlatışını okuduğumuzda, Floransalı papaz ile Sultan Çelebi Mehmed arasında nasıl bir bağlantı olduğunu merak etmekten kendimizi alamayız. [Piero Lucchi]



# تشریح کائنات



Il sezione  
Un mondo in turco e un mappamondo in forma di cuore

Bölüm II  
Türkçe bir dünya ve yürek şeklinde bir dünya haritası

La sezione è incentrata sull’emblema di un celebre planisfero in forma di cuore, prodotto in Laguna verosimilmente per le piazze ottomane, e per convenzione attribuito a “Caggi Acmet” da Tunisi. Si allude insomma alla concezione, veneziana, del Mappamondo in forma di cuore (1559), di cui una riproduzione è presente anche al Museo Correr. Sono questi gli anni del regno di Solimano “il Magnifico” (1520-1566), e i prodotti cartografici veneziani risultano assai ricercati alla corte ottomana fino agli anni ottanta del XVII secolo, cosicché in Laguna si è chiamati a produrre opere geografiche che potrebbero a loro modo fungere da “specchio per i principi”.

Il “cuore in turco” evidenziato dal titolo della sezione sta anche a significare che oramai pulsa in turco il cuore della geografia d’Europa, Asia e Africa, con i traffici veneziani messi sempre più alle strette dalle conquiste di Selim I (Siria ed Egitto), Solimano (Balcani e Ungheria), Selim II (Cipro) e con l’avvento graduale della prepotente azione mercantile di Francia, Inghilterra, Olanda, favorita dai sultani. Quanto alla Capitale, Istanbul, negli anni di pace le descrizioni veneziane della sua posizione e dei suoi edifici suonano positive, addirittura lusinghiere: la città non è sempre ritenuta “Capitale del Male”.

Nella sezione trovano posto le edizioni “turcologiche” veneziane di trattati, compendi storici e libri di viaggio e volumi illustrati sulle abitudini, le abitazioni, le gerarchie interne, i modi di vivere e vestire, sui tanti aspetti di evidenza della civiltà e della capitale ottomana, a sottolineare l’interesse da parte veneziana rivolto con apprensione a un altro, temibile polo della politica mediterranea.

I testi concepiti per agevolare i rapporti mercantili, e le monete, autentiche o contraffatte, stanno a testimoniare dell’intensità di un “trafego”, ossia di rapporti commerciali, attenuati ma non interrotti dalla perdita di Cipro (e poi di Creta).

Il viaggio via mare e per terra da Venezia a Costantinopoli/Istanbul, scandito da tappe precise, codificate e commentate da chi redige i rapporti sul cammino seguito, viene come a elevarsi non tanto e solo in genere letterario, quanto piuttosto in itinerario educativo, *curriculum* e *vademecum* per i giovani e i rappresentanti della classe dominante in Laguna, educati a frequentare un territorio nella sua contiguità immensa, a descriverlo anche per aggiornare la sua mappatura, a non sentirsi estranei in esso.

*Giampiero Bellingeri*

Bölüm, Lagün’de olasılıkla Osmanlılar için yapılmış yürek şeklindeki ünlü bir dünya haritasına yoğunlaşır. Correr Müzesi’nde muhafaza edilen yine yürek şeklindeki ve 1559 tarihli bir başka dünya haritasının Venedik’te üretilmiş bu yorumu Tunuslu “Caggi Acmet” e (Hacı Ahmed) atfedilegelmiştir. Bu yıllar “Muhteşem” Süleyman’ın saltanat dönemidir (1520-1566) ve Venedik haritaları 1680’lere kadar Osmanlı sarayında büyük ilgi görmüş, Osmanlı şehzadeleri için yazılan Mir’atü’l-Müluk (Hükümdarların Aynası) tarzı coğrafya kitabı ve risaleler Venedik’te üretilmiştir.

Bölümün başlığıyla da vurgulanan “Türk yüreği”, I. Selim’in Suriye ve Mısır, Kanuni Sultan Süleyman’ın Balkanlar ve Macaristan, II. Selim’in Kıbrıs fetihleriyle artık Avrupa, Asya ve Afrika’nın kalbinin Türkçe attığı anlamına gelmektedir; Venedik ticareti, padişahların tercih ettiği Fransa, İngiltere ve Hollanda’nın gitgide artan saldırgan rekabetiyle çıkmaza girmek üzeredir.

Başkent İstanbul’a gelince, barış yıllarında Venediklilerin şehrin konumu ve yapıları hakkındaki tasvirleri olumlu, hatta övgü doludur: Şehir her zaman “kötülüğün başkenti” olarak görülmez.

Bölümde tarih özetleri, seyahat kitapları, Osmanlı gelenekleri ve evleriyle, toplumsal sınıflarıyla, yaşam ve giyim şekilleriyle ilgili resimli kitaplar, Osmanlı başkentinin ve uygarlığının değişik yönlerinin anlatıldığı “Türklere dair” birçok yayın Venedik yorumlarıyla yer alıyor. Hepsi, Venediklilerin Akdeniz politikasının başka bir korkutucu noktasına yönelik kaygılı ilgisini vurgulamaktadır. Ticari ilişkileri kolaylaştırmayı amaçlayan metinler, gerçek ve sahte paralar, Kıbrıs’ın ve ardından Girit’in kaybedilmesiyle kesilmeyen, ancak azalan ticari ilişkilerin yoğunluğuna tanıklık eder.

Venedik’ten İstanbul’a belirli yerlerde dura kalkan yapılan deniz ve kara yolculuğunun tasviri ve bu güzergâhı izleyenlerin değerlendirmeleri, edebi bir türden çok, Lagün’deki yönetici sınıf temsilcileri ve gençleri için eğitici bir el kitabı niteliğindedir; komşu toprakları incelerken haritaları da güncelleştirmeyi amaçlayan bu tür gezginler, bu kitaplar aracılığıyla kendilerini yabancı hissetmiyorlardı.

*Giampiero Bellingeri*



## II.1

Caggi Acmet

### **Mappamondo cordiforme, (967 dell'Egira / 1559)**

xilografia, mm 1150 × 1120

Gabinetto Stampe e Disegni Museo Correr, Vol. St. A 15

Nel 1795, con i ricomposti sei blocchi in legno di ciliegio incisi, si imprimevano presso il tipografo Pinelli ventiquattro esemplari di questo mappamondo. Oltre a rappresentare il globo, tale mappa interviene emblematicamente a raffigurare e racchiudere nei propri contorni i tratti salienti di un mondo di rapporti culturali e commerciali intrattenuti dalla Repubblica di Venezia con l'Impero ottomano. Siamo dunque di fronte a una delle mappe allestite a Venezia, vuoi per rispondere alle committenze e sollecitazioni provenienti dal Serraglio Imperiale, vuoi per tentare di immettere sulle piazze ottomane i risultati raggiunti dalla ricerca veneziana ed europea: tutto ciò mediante un'impresa editoriale sorretta da forti collaborazioni scientifiche, linguistiche, letterarie. Quella espressa in forma di cuore (sul modello, pare, di Oronzio Fineo – *Orontius Fineus*), tornito e trapunto da scritture in turco sembra riprodurre il disegno di un'operazione mercantile concepita in Laguna grazie alle competenze di personaggi notevoli. Tra questi, il geografo G.B. Ramusio – segretario del Senato, e poi del Consiglio dei Dieci – la cui monumentale raccolta di *Navigazioni et Viaggi* appare tra il 1550 e il 1559; il piemontese G. Gastaldi, celebre cartografo della Repubblica; il cipriota Michele Membré, dragomanno-interprete della Serenissima, conoscitore di turco e persiano; lo stampatore patrizio M.A. Giustinian; forse l'incisore tedesco Cristoforo Nicostella da Magonza. Non mancherebbe l'apporto di Guillaume Postel, l'orientalista francese che nel 1553 ritorna a Venezia, verosimilmente

recando tra i vari codici arabi anche l'opera del principe e scienziato siriano Abû'l-Fedâ (XIV secolo).

Hajji Ahmed, autore, o compilatore, o "traduttore" dell'opera, per rivestirsi della credibilità utile a garantire un prodotto da esportarsi in terra d'Islam, si presenta come originario del Maghreb:

"Nel nome di Dio, clemente, misericordioso ... sappiate che io, povero, meschino, impotente, indigente ... Hajji Ahmed, della città di Tunisi, fin dall'infanzia ho seguito i corsi di studio nella scuola (coranica) della città di Fez in Marocco. Ma dopo che avevo acquisito la cultura che desideravo, in seguito ai decreti del destino, caddi prigioniero nel mondo dei Franchi. Là fui comprato da un signore franco, uomo generoso e dotto, così che non mi mancò mai la libertà di compiere i miei doveri religiosi, né mai io venni meno alla loro pratica secondo le regole e gli obblighi dell'Islam. Per la scienza acquisita in queste contrade mi hanno reso onori e rispetto."

"Hajji Ahmed", tuttavia, sarebbe solo un nome diffuso, un prestanome che copre quei personaggi elencati sopra. La "garanzia" si manifesterebbe come pura apparenza, poiché in realtà la lingua turca applicata nella lunga glossa di contorno e nelle annotazioni interne al cuore non è ineccepibile; né privo di difetti è il lessico "musulmano", arabo e persiano, adottato; nel mentre che i toponimi e gli antroponimi, distribuiti ovviamente anche all'interno dei margini del cuore e in corso di approfondimento da parte di chi scrive qui, sono di chiara impronta occidentale.

*Bibliografia:* Bellingeri 2006; Bellingeri 2007; Bellingeri 2009. [Giampiero Bellingeri]

Dedico come sempre queste note alla cara memoria di Giorgio Vercellin, amico e collega col quale affrontavo nella Libreria di San Marco, dallo scorcio storico-testuale, linguistico, lo studio del prezioso Mappamondo a cuore.

## II.1

Hacı Ahmed

### **Yürek şeklindeki dünya haritası, H. 967 / 1559**

Ağaçbaskı, 1150 × 1120 mm

Correr Müzesi, Resim ve Baskı Laboratuvarı, C. St. A 15

Matbaacı Pinelli 1795 yılında kiraz ağacından yapılmış altı tahta kalıpla bu dünya haritasından 24 adet bastı. Harita, yeryüzünü temsil etmenin yanı sıra Venedik Cumhuriyeti ile Osmanlı İmparatorluğu'nun dahil olduğu kültürel ve ticari ilişkiler dünyasının belirgin özelliklerini simgesel anlamda kapsamı içine alır. Bir başka deyişle, ister Osmanlı Sarayı'ndan gelen sipariş ve isteklere cevap vermek için olsun, ister Venedik ve Avrupa araştırmalarının sonuçlarını meraklı Osmanlılara aktarmayı denemek için, Venedik'te hazırlanan haritalardan biriyle karşı karşıyayız. Hepsisi, bilim, dil ve edebiyatın güçlü işbirliğini yansıtan bir yayımcılık girişimi sayesinde gerçekleşmişti. Örneğin üzeri Türkçe yazılı, yürek şeklindeki (Orontius Fineus modeline göre yapılan) harita Lagün'de önemli uzmanlar sayesinde gerçekleştirilen ticari etkinliğin dışavurumu gibidir. Bu uzmanlar arasında 1550-1559 arasında *Navigazioni et Viaggi* (Denizcilik ve Seyahatler Üstüne) adlı anıtsal eseri derlemiş olan coğrafyacı (Senato ve daha sonra Onlar Konseyi sekreteri) G.B. Ramusio, ünlü haritacı Piemonteli G. Gastaldi, Venedik Cumhuriyeti'nin tercümanı Türkçe ve Farsça bilen Kıbrıslı Michele Membré yer alır. Bunlara Matbaacı Patrizio M. A. Giustinian ve İtalya'da Cristoforo Nicostella adıyla tanınan Alman oyma ustası Mainzlı Iohannes Christophorus'u da katmak gerekir. Suriyeli âlim Ebu'l-Fedâ'nın (14. yüzyıl) eserini gün ışığına çıkaran ve 1553'te Venedik'e dönen Fransız Oryantalist Guillaume Postel'in katkıları da yadsınamaz.

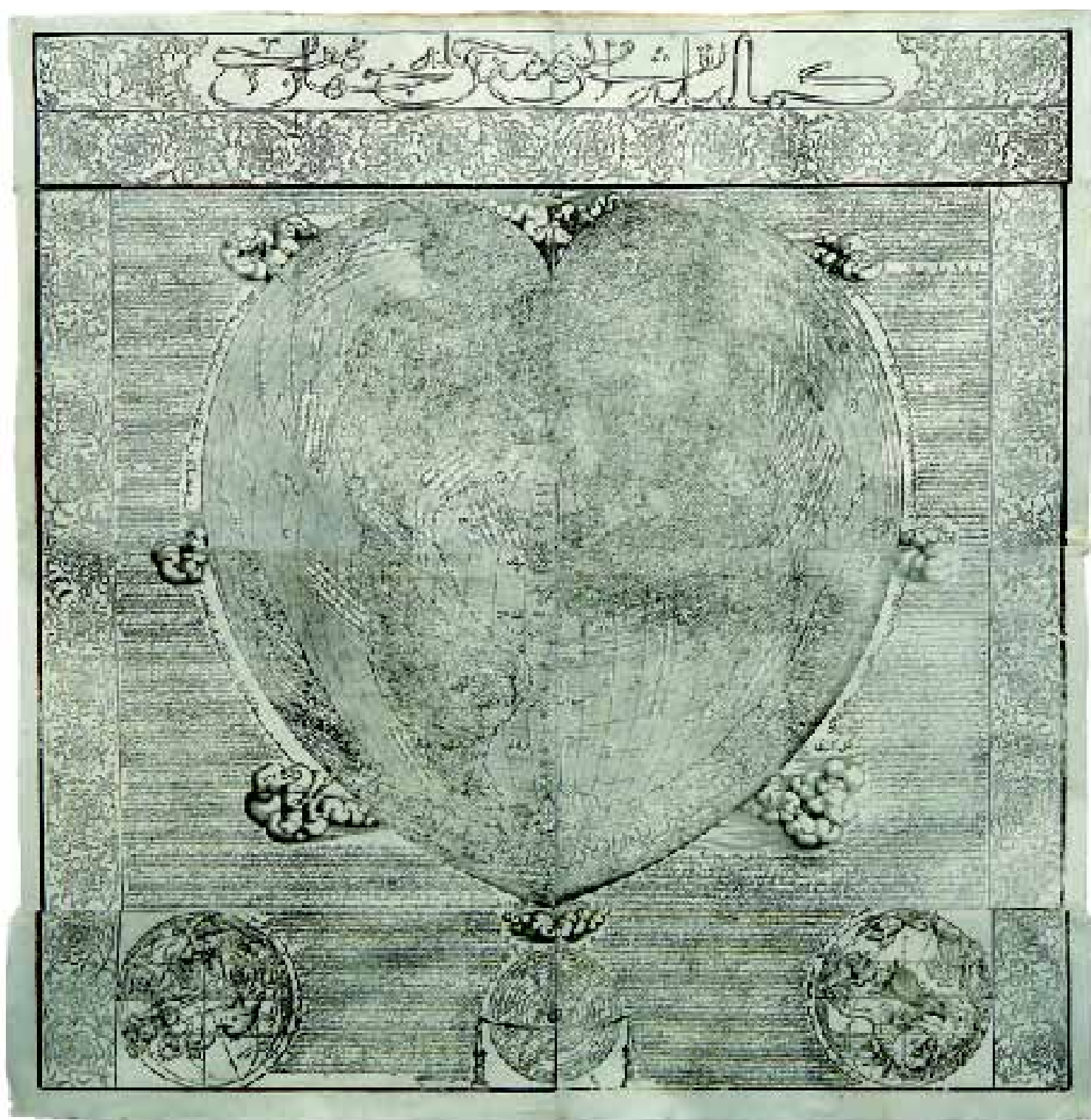
Haritanın yazarı ya da derleyicisi ya da "tercümanı" Hacı Ahmed, İslam top-

raklarına satılacak bu ürünün güvenilirliğini garantilemek için kendisini Mağripili olarak tanıtır: "*Bismillâhirrahmanirrahim ... malûmunuz ola ki bu fakîr el-hakîr el-za'îf el-muhtâc ... Hacı Ahmed min şehri Tûnus küçükden berû // Mağrib cânibinde Fes nâm şehrine olan med-resede tanışmend tarîkiyle okuyub hayli müddet ü zaman-ı ba'id ekser-i 'ömrimi ikdâm ve ihtimâm hayle 'ilîm-i hikmet u kemâlî nâmûs hevâs eyledüm ve murâd üzre ilîm-i mâ rifet // tahsil eyledüğimden sonra sahife-yi devri rûzgârdan firengistânda esîr oldum anda fireng beglerînden yarâr ve ehlî mâ rifet bir kimesne beni satun aldı bu takdîrce islâm tarîki vü şartı muktazâsinca ihlâs // üzre 'ibâdetimden hiç bir zamânda hâlî olmadım gereği gibi müstakî kaldım ve tahsil eyledüğim ilîm ecilden bu câniblere bana nevâ-i izzetler ve hürmetler eylediler...* (sol sayfa, 128-131. satırlar).

Ne var ki "Hacı Ahmed" bilim, dil ve edebiyat arasındaki güçlü işbirliğinin görünen yüzüydü sadece. Haritadaki uzun Türkçe açıklamalar kusursuz değildir; ayrıca kullanılan Arapça ve Farsça kökenli sözcükler de hatasız olmadığı için Hacı Ahmed'in "garantisisi" pek de geçerli olamaz. Yürek şeklinin içindeki yer ve kişi isimlerinin ise Batı'ya özgü olduğu görülmektedir.

*Kaynakça:* Bellingeri 2006; Bellingeri 2007; Bellingeri 2009. [Giampiero Bellingeri]

Bu notları her zamanki gibi, kısa bir tarihi metinden yola çıkıp yürek şeklindeki dünya haritası üzerinde çalıştığım San Marco kütüphanesindeki melektaşım, dostum, sevgili Giorgio Vercellin'in aziz hatırasına adıyorum.



Michele Membrè

### Prospetto geografico, 1581

Foglio manoscritto mm 405 x 270

Biblioteca del Museo Correr,

ms. Cicogna 3046/24

A conferma degli interessi geografici di Michele Membré, si veda il "Prospetto geografico", autografo, 1581, del mondo turco e persiano (dove i numeri incolonnati sembrano rinviare a una mappa finora non reperita) a opera dello stesso Membré.

*Bibliografia:* Bellingeri 2003.

[Giampiero Bellingeri]

## 11.2

Michele Membrè

### Coğrafi tablo, 1581

Folvo, 405 × 270 mm

Correr Müzesi Kütüphanesi, Yazmalar,

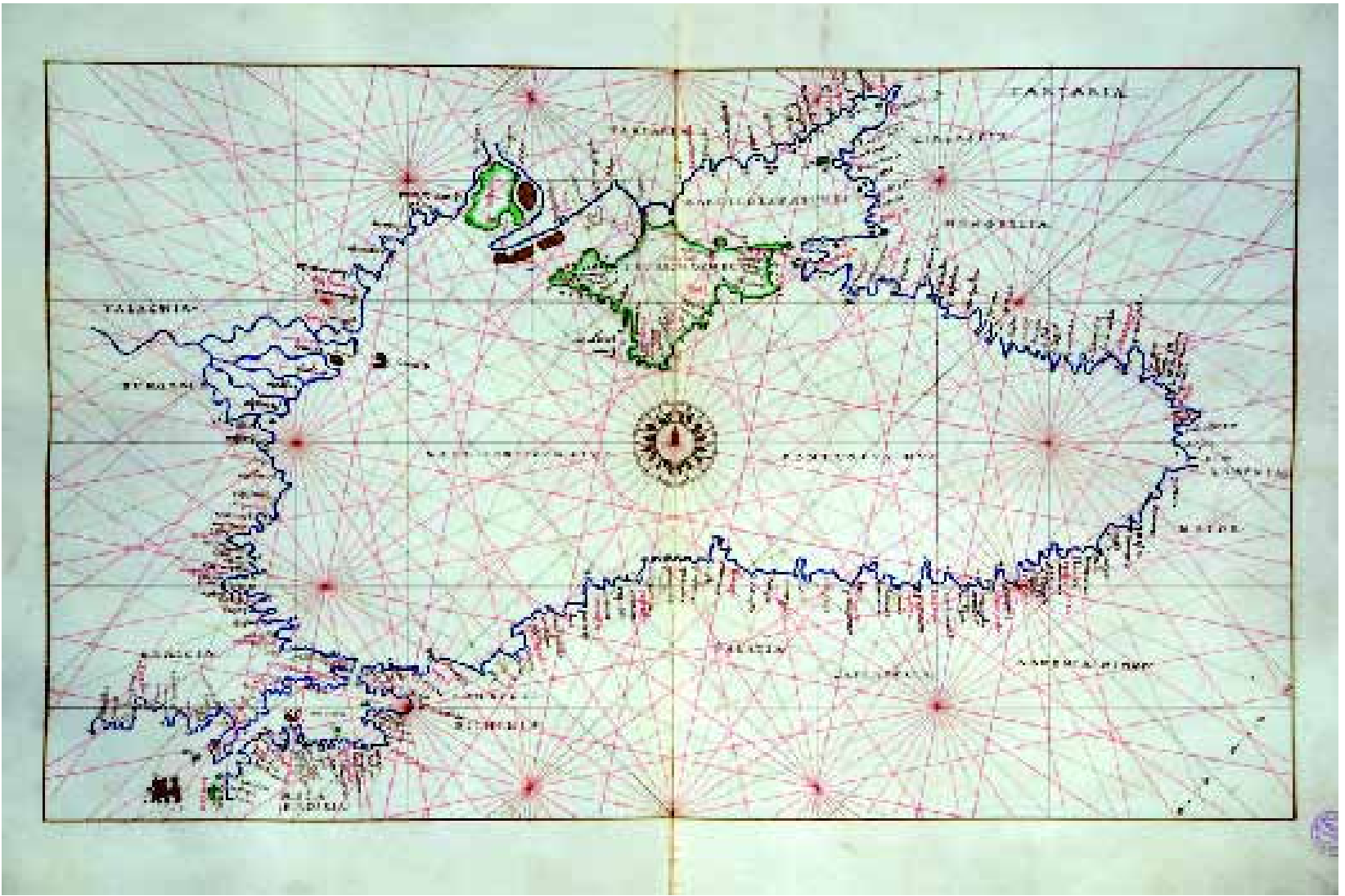
Cicogna 3046/24

Michele Membré'nin Türk ve İran dünyasını gösteren 1581 tarihli ve imzalı "Coğrafi tablo"sı (sütunlar halinde sıralanmış sayılar, şimdiye kadar ortaya çıkmamış bir haritaya gönderme yapar gibidir) tercümanın coğrafyaya duyduğu ilgiyi doğrular.

*Kaynakca:* Bellingeri 2003.

[Giampiero Bellingeri]

[illegible]



II.3  
Battista Agnese (attribuito)  
**Atlante**  
1550 circa  
chiuso mm 280 x 394  
Cartografia del Museo Correr,  
Portolano 2

II.3  
Battista Agnese (atf.)  
**Atlas**  
1550 civarı  
Kapalı halde 280 x 394 mm  
Correr Müzesi, Kartografya,  
Portolan 2



II.4  
Giorgio Sideri, detto Callopoda  
da Candia (attribuito)  
**Mediterraneo**  
1560 circa  
pergamena, mm 403 × 600  
Cartografia del Museo Correr,  
Portolano 33

Questi due esemplari, appartenenti alla vasta collezione di carte nautiche e portolani conservata al Museo Correr di Venezia, sono dei raffinati prodotti di cartografia che, scaturiti dal connubio tra pratica nautica, conoscenze geografiche e squisita perizia miniatoria, ebbero una lunga e fortunata stagione di produzione e una larga diffusione tra amatori e collezionisti nella città lagunare.

La carta con la descrizione geografica del *Mar Nero* e *Mar di Marmara* fa parte di uno degli atlanti, prodotti in

vari esemplari dal laboratorio di Battista Agnese alla metà del Cinquecento, che registravano sulla scorta delle recenti scoperte e dei racconti dei moderni viaggiatori le nuove informazioni geografiche.

Nella carta nautica del *Mediterraneo* attribuita a Giorgio Sideri, le bandiere, figurate su città turrite, stanno a indicare, con immediata efficacia, la dipendenza politica, di diritto e di fatto, di vaste porzioni di mare: queste venivano governate dai singoli stati come parti vitali incluse nei rispettivi domini e come naturale prolungamento della terraferma dove esercitare la propria egemonia, affermare il proprio prestigio e ampliare la propria ricchezza.

*Bibliografia:* *Carte da navegar* 1990, pp. 62-64, 78-79; *Portolani e Carte nautiche* 1994, pp. 76-77, 86-87. [Camillo Tonini]

II.4  
Giritli Callopoda lakaplı Giorgio Sideri, (atf.)

#### **Akdeniz**

1560 civarı  
Parşömen, 403 × 600 mm  
Correr Müzesi, Kartografya,  
Portolan 33

Venedik Correr Müzesi'nde muhafaza edilen büyük deniz haritaları ve portolanları koleksiyonuna ait olan bu iki eser, denizcilik ve coğrafya bilgisi ile olağanüstü bir minyatür ustalığı sayesinde ortaya çıkan rafine haritacılık örnekleridir. Uzun ve başarılı bir çalışmayla gerçekleştirilmiş bu eserler lagün şehrinin koleksiyoncuları arasında elden ele dolaşmıştır.

Karadeniz ve Marmara Denizi'nin belirlendiği harita, 16. yüzyılın ilk yarısında Battista Agnese'nin atölyesinde üretilen, kısa süre önce yapılmış keşif-

lerle o çağın gezginlerinin anlatılarından elde edilen bilgilerin toplandığı harita örneklerinden biridir.

Giorgio Sideri'ye atfedilen Akdeniz haritasında, surlarla çevrili kentlerin üzerine yerleştirilen bayraklar, geniş deniz bölgelerinin siyasi olarak hangi devlete bağlı olduğunu belirtmek için kullanılmışlardır. Tek tek farklı devletler tarafından idare edilen bu deniz bölgelerini gösteren bayraklar sayesinde devletler prestijlerini ve zenginliklerini sergiliyordu.

*Kaynakça:* *Carte da navegar* 1990, s. 62-64, 78-79; *Portolani e Carte nautiche* 1994, s. 76-77, 86-87. [Camillo Tonini]



## II.5 Porta di lacca veneziana a due battenti

Venezia, tardo XVI secolo  
pannelli ornati di pietre semipreziose  
e madreperla  
altezza di ogni battente cm 146,5,  
larghezza cm 52,5  
Londra, collezione privata

La porta a due battenti, era probabilmente parte di preziosi arredi interni, e considerate le sue dimensioni, potrebbe restituirsi a un armadio. È di particolare interesse sottolineare le somiglianze fra le composizioni armoniche che ritroviamo su questa porta e quelle presenti sulle rilegature veneziane, qui esposte, le quali manifestano caratteristiche tipiche dell'arte orientale (Biblioteca del Museo Correr, Cl. III, 317). I pannelli sono decorati con una elaborata composizione di medaglioni in rilievo di differenti dimensioni e forme – ovali, rotondi, ottagonali – tempestati di pietre semipreziose. Tali medaglioni, applicati su un fondo di madreperla, a loro volta sono delimitati da due consistenti cornici che si alternano con altre più sottili. Si tratta di un chiaro riflesso dell'influenza esercitata dall'arte ottomana sulle rilegature veneziane. Cogliamo un identico riverbero nelle lacche veneziane del XVI secolo. Questa porta d'armadio a due battenti è uno dei migliori esempi della produzione di lacche nel segno degli scambi avvenuti tra Venezia e Istanbul. La produzione delle lacche realizzate secondo stilemi occidentali a Venezia da parte di un mastro artigiano fornito di specifiche conoscenze delle forme artistiche orientali interviene a evidenziare la realtà dei rapporti culturali intercorsi fra le due città. Resta ancora da ricostruire la storia di questi pannelli di straordinaria fattura: è molto probabile che siano appartenuti a un diplomatico di grado elevato o a un facoltoso mercante.

[Ayşe Aldemir Kilercik]

## II.5 Venedik işi lake, çift kanatlı kapı

Venedik, Geç 16. yüzyıl  
Yarı değerli taşlar ve bezemeli  
sedefle işlenmiş panolar halinde,  
tek kanat yüksekliği 146,5 cm,  
genişliği 52,5 cm  
Londra, özel koleksiyon

Kıymetli bir iç mekân mobilyasının parçası olduğu anlaşılan çift kapılar, boyutları göz önüne alındığında, olasılıkla bir dolaba aittir. Sergide yer alan, Doğu sanatının etkisindeki Venedik işi cilt kapaklarıyla (Correr Müzesi Kütüphanesi, Cl. III, 317) dolap kapıları arasındaki kompozisyon benzerliği dikkat çekicidir. İki kalın bordür ve aralarında yer alan ince bordürlerin çevrelediği, oval, daire, beşgen gibi çeşitli formlardaki yarı değerli taşlar ve üzeri bezemeli sedef paftalarla oluşan bu kompozisyon, Venedik lake kitap ciltlerinde karşımıza çıkan İstanbul etkisindeki anlayışın bir yansımasıdır. Aynı etki, özellikle bezeme formlarında, 16. yüzyıl tarihli, Venedik işi lake kalkanlarda da sıklıkla görülmektedir.

Çift kanatlı bu dolap kapısı, lake işinin, Venedik ve İstanbul etkileşiminde oynadığı role tanıklık eden, günümüze ulaşmış en gösterişli örnektir. Doğu sanatı bilgisine ve etkisine hâkim bir zanaatkâr tarafından, Batı tekniğinde Venedik'te yapılmış olması da, iki taraf arasındaki karşılıklı ilişkiyi vurgulaması açısından önemlidir.

Dolap kapaklarının geçmişi ve nereden geldiği açıklık kazanmamış olmakla birlikte, böylesine lüks bir mobilyanın yüksek mevkide bir diplomata veya varlıklı bir tüccara ait olma ihtimali yüksektir.

[Ayşe Aldemir Kilercik]



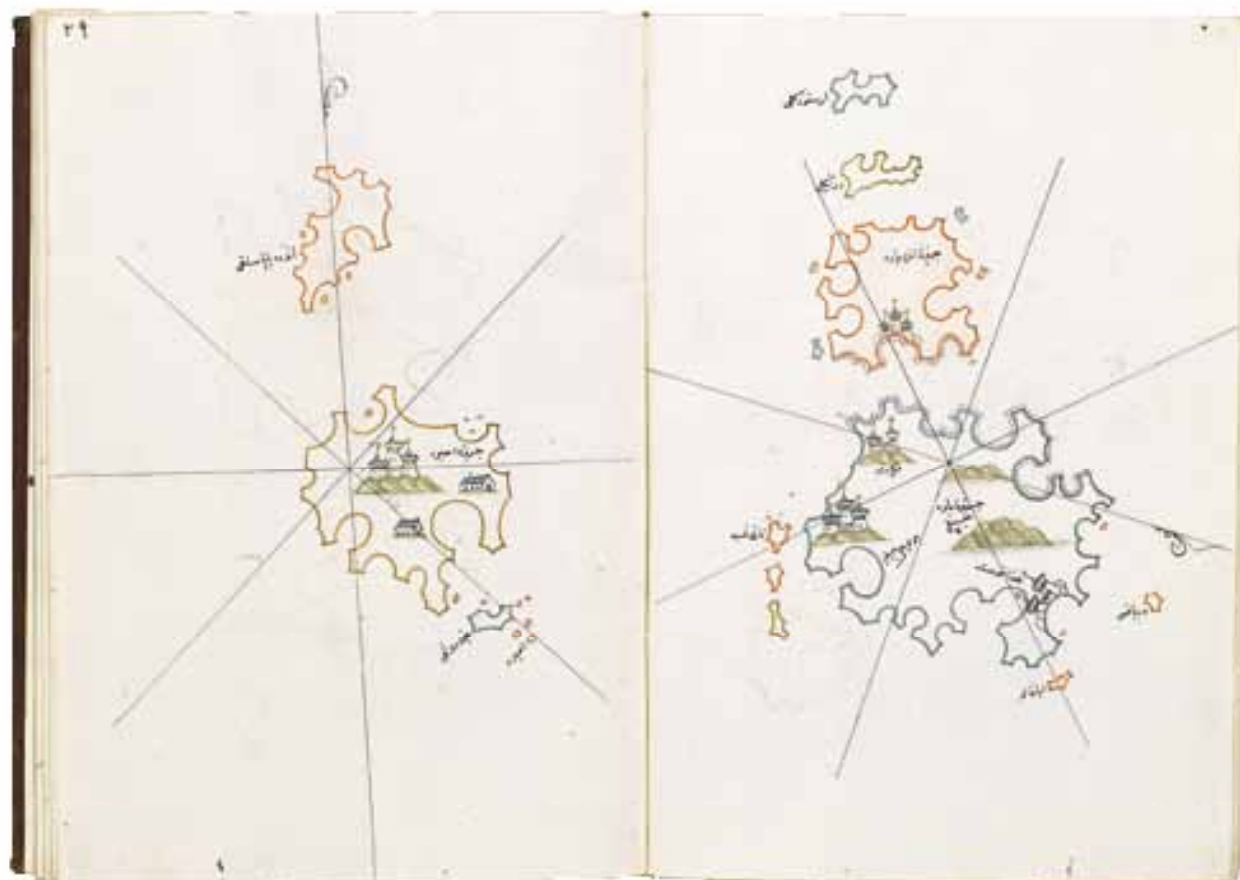


II.6  
**Rappresentazione della città  
 di Venezia dal libro intitolato  
*Harita-i Ekalim* ("Carta delle  
 regioni del mondo, o dei  
 climi"), contenente le mappe  
 inserite nell'opera intitolata  
*Kitab-ı Bahriye* ("Libro della  
 Marineria") di Piri Reis**

prima metà del XVII secolo  
 cm 28,5 × 20  
 Museo del Palazzo Topkapı, B. 338

II.6  
**Piri Reis'in *Kitab-ı Bahriye*  
 adlı eserindeki haritalarını  
 içeren *Harita-i Ekalim* adlı  
 kitaptan Venedik kenti tasviri**

17. yüzyılın ilk yarısı  
 28,5 × 20 cm  
 Topkapı Sarayı Müzesi, B. 338



## Il viaggio da Venezia a Costantinopoli

Camillo Tonini

L'intensa stagione dei viaggi dei pellegrini verso la Terrasanta, che avevano come agognata meta la soddisfazione dei bisogni della propria fede, tramonta definitivamente verso la seconda metà del Quattrocento (Tucci 1980, pp. 317-353). Mentre continuavano i necessari e mai scemati traffici di commercio, intrapresi a scopo di guadagno da mercanti ed esperti naviganti, i mutati assetti territoriali dei paesi che affacciavano al Mediterraneo, gli interessi politici e diplomatici verso i nuovi protagonisti della storia, la curiosità e la voglia di conoscere un mondo geograficamente non irraggiungibile ma per abitudini e cultura tanto differente, spostarono decisamente verso la nuova capitale – Costantinopoli – la meta dei viaggiatori occasionali che abitualmente partivano da Venezia.

Nella stagione propizia, tra marzo e maggio, dalle basse profondità lagunari prendevano il largo verso le correnti del Bosforo frequenti galere che imbarcavano diplomatici con il loro seguito di segretari, dragomanni, corrieri, esperti nell'arte militare e nella pratica amministrativa, uomini di lettere e di scienze, persone abili, spesso raffinate, abituate a usare la penna, attente a osservare, capaci di registrare con puntualità il procedere del viaggio, vissuto anche come esperienza intellettuale unica e stra-ordinaria.

Gli scritti e i diari di viaggio che ci sono pervenuti sono numerosissimi (Lucchetta 1980, pp. 433-489; Lucchetta 1984, pp. 201-250; Yerasimos 1991; Preto 1995, pp. 285-294; *Venezia e Istanbul* 2006, pp. 147-177), molti dei quali rimasti ancora manoscritti, mentre altri hanno trovato diffusione a stampa nell'immediato o successivamente alla loro stesura. Tutti all'inizio ripropongono la tensione e i rituali comuni in attesa della partenza da Venezia. Poi i racconti si diversificano in una casistica assai variabile nelle esperienze dei singoli; ma restano tutti riconducibili agli accidenti di percorso per le improvvise e violente tempeste, alle lunghe pause durante le estenuanti bonacce, ai temuti incontri con bande di pirati e malfattori, agli imprevisti e spesso sorprendenti primi contatti con la civiltà e le abitudini di quel mondo al quale ci si avvicinava, in un'alternanza di itinerari che erano scelti di volta in volta sulla scorta di notizie riportate da viaggiatori precedenti e in base alle mutevoli situazioni di forze, nell'ampio e composito scenario del Mediterraneo orientale e dei Balcani.

Il viaggio dei veneziani verso Costantinopoli, ancora fino al Quattrocento era concepito solo per mare, scandito da un itinerario tradizionale che si snodava dapprima in Adriatico lungo la costa dalmata – Parenzo, Rovigno, Zara, Sebenico, Spalato, Ragusa, Cattaro, Durazzo, Valona – (*La Dalmazia* 2009), poi nelle fidate tappe joniche – Corfù, Modone, Cerigo – e tra le isole possedute negli arcipelaghi dell'Egeo – Napoli di Romania, Negroponte, Sciro, Stalimene –, per poi infilare i Dardanelli fino a Gallipoli e giungere finalmente alle acque del Bosforo.

Dopo la sconfitta navale dello Zonchio (1499), la perdita di importanti basi strategiche nel Peloponneso e di alcune isole greche e, successivamente, le conseguenze della sconfitta della flotta veneziana alla Prevesa con la quale la Serenissima doveva rinunciare – tra le altre località – a Napoli di Romania e Malvasia, tappe d'obbligo sulla via marittima di Costantinopoli (1538), indussero di necessità a preferire un percorso misto per raggiungere la capitale ottomana. Per mare, fino a dove era possibile e sicuro per il naviglio veneziano, poi per terra da caravanserraglio a caravanserraglio, verso varie direttrici e sotto la protezione della Sublime Porta, lungo le impervie vie dei crinali balcanici.

Nel 1534 Benedetto Ramberti, segretario di Daniele de Ludovisi inviato straordinario a Costantinopoli, raggiunta per mare Ragusa si inoltrava nelle valli del Montenegro e del Kosovo, entrava in Bulgaria fino a Sofia e Filippopoli (Plovdiv) dove si ricollegava alla principale direttrice di viaggio proveniente da Vienna, la "via di mezzo", che passando per Adrianopoli (Edirne) sfociava direttamente nel Bosforo (Ramberti 1541; Yerasimos 1991, pp. 181-182). Le tappe di questo viaggio che durò sessantanove giorni sono le stesse elencate e riconoscibili nella mappa con il *Viaggio da Venetia a Costantinopoli* (Gallo 1965, pp. 93-102; *Venezia e Istanbul* 2006, p. 153) che Giovanni Francesco Camocio stampò nel 1574 e che volle dedicare a Enrico III di Francia in occasione della sua visita a Venezia.

A seguito dei vantaggi di Lepanto, effimeri per i veneziani, Jacopo Soranzo, ambasciatore straordinario della Serenissima, nel 1575 si spingeva via mare più a sud, fino a risalire la foce della Drina e raggiungere Alessia (Lehzë) in Albania; poi, per terra verso Scutari e, attraverso la Macedonia, fino a Skopje; quindi Dombizza (Stanke Dimitrov) e Filippopoli per intraprendere il consueto tratto finale del viaggio e, dopo quarantuno giorni dalla sua partenza da Venezia, avvistare il Corno d'Oro dalle colline di Pera (Soranzo 1856; Yerasimos 1991, pp. 312-313).

Il senatore Lorenzo Bernardo nel 1591 concludeva il suo viaggio per mare sulle coste del Montenegro fino a Dulcigno (Ulcinj); di qui prendeva verso sud la direttrice di Tirana ed Elbasan fino a Bitola dove il suo percorso incrociava la storica e battuta Via Egnatia, che passando per Edessa, Salonicco e Kavala, lo portava a Costantinopoli in quarantanove giorni (Bernardo 1886; Yerasimos 1991 pp. 407-409). Il bailo Giovanni Battista Donà, nel viaggio del 1681 di quarantotto giorni raccontato dal suo "giovane di lingua" Antonio Benetti, sbarca a Spalato da dove, attraverso le fortezze veneziane di Clissa e di Knin, entra in Bosnia accompagnato dal suo festoso ed erudito seguito e benevolmente accolto da bande musicali di giannizzeri, passa per Serraglio (Sarajevo) e raggiunge Belgrado dove imbocca la frequentata via carovaniera "di mezzo" che lo conduce alla sede del suo contrastato servizio agli ordini della Serenissima (Benetti 1688).

Gli evidenti ostacoli al viaggio per mare verso Istanbul, dovuti ai continui insuccessi delle forze occidentali, non impedirono, peraltro, il proliferare proprio a Venezia di una certa pubblicistica che dall'ultimo quarto di secolo del Cinquecento e per tutto il Seicento continuò con successo degli editori e con soddisfazione dei lettori a produrre libri a stampa con le immagini e la descrizione dei luoghi lungo il percorso marittimo che portava alla capitale del Bosforo. Pubblicazioni agili anche nel formato con molte e utili informazioni, *Isole famose, fortezze, e terre marittime* di Giovanni Camocio (Camocio 1575; *Navigare e descrivere* 2001, pp. 102-104) e *Viaggio da Venetia a Costantinopoli* di Giuseppe Rosaccio (Rosaccio 1598; Yerasimos 1991, pp. 429-430; *Navigare e descrivere* 2001, pp. 109-111; *Venezia e Istanbul* 2006, pp. 155-156), quasi guide laiche a uso del nuovo pellegrino, e l'enciclopedico *Delle Navigazioni et viaggi* (1583) dell'erudito Giovanbattista Ramusio (Ramusio 1978-1988) dove nei racconti di illustri viaggiatori sono condensati i più avanzati esiti della cultura geografica del tempo: furono queste alcune delle opere assai diffuse e popolari che con parole e immagini riuscirono a ispirare al moderno lettore, oltre i suoi orizzonti abituali, il fascino del viaggio nella dimensione del diletto e per la propria cultura personale.

## Venedik'ten İstanbul'a Yolculuk

Camillo Tonini

Hristiyan hacıların Kutsal Topraklara yaptığı yolculuklar, 15. yüzyılın ikinci yarısına doğru sona ermişti (Tucci 1980 s. 317-353). Ama tüccarlar ve denizciler bu yolculuklara hiç ara vermediler. Akdeniz'de kıyısı olan ülkelerin sınırlarındaki değişiklikler, tarihin yeni başkahramanlarına duyulan siyasi ve diplomatik ilgi, gelenekleri ve kültürü çok farklı ama coğrafi açıdan ulaşılması mümkün bir dünyayı merak edip tanıma isteği, Venedik'ten yola çıkan yolcuların hedefini yeni bir başkente, İstanbul'a kaydirdi.

Mart ile mayıs ayları arasındaki elverişli mevsimde, birçok kalyon diplomatlar ile yanlarındaki kâtipler, tercümanlar, askeri ve idari uzmanlar ve ulaklarla; edebiyatçılar ve bilimadamlarıyla; kültürlü, seçkin, kalemini ustalıkla oynatmasını bilen ve yolculuk süresince olağanüstü ve eşsiz birer entelektüel deneyim olarak yaşananları titizce ve dikkatle yazan insanlarla birlikte, Venedik'in sığ sularından ayrılıp Boğaz'ın akıntılı sularına doğru yola çıkıyordu.

Günümüze birçok seyahatname ulaşmıştır (Lucchetta 1980 s. 433-489; 1984, s. 201-250; Yerasimos 1991; Preto 1995, s. 285-294; *Venezia e Istanbul*, s. 147-177); çoğu elyazmasıdır, ancak yazıldıktan hemen sonra ya da çok daha sonra basılmış eserler de vardır. Seyahatnameler, Venedik'te yola çıkış gününü beklerken yaşanan gerginlikleri ve yapılan sıradan hazırlıkların anlatımıyla başlar. Öyküler daha sonra kişinin deneyimine göre değişir; ama deniz yolculuğu sırasında yaşanan beklenmedik ve şiddetli fırtınalar, denizin uzun süren ve sinir bozucu sükûneti, korkulan korsanlarla karşılaşmalar, yaklaşılan dünyayla, çoğu kez şaşkınlık yaratan ve beklenmedik ilk ilişkiler hiçbirinde eksik olmazdı. Güzergâhlar, daha önce aynı yolculuğu yapmış gezginlerin deneyimleri göz önüne alınarak ve Doğu Akdeniz ile Balkanlar'ın geniş topraklarında sürekli değişen güç durumuna göre seçilirdi.

Venediklilerin İstanbul'a yaptıkları yolculuk 15. yüzyıla kadar yalnızca deniz yoluyla gerçekleşmiştir ve geleneksel bir yol izler: ilk durak Dalmaçya sahilidir (Porec, Rovinj, Zara, Sebenik, Split, Ragusa, Kotor, Durres, Avlonya), sonra İyon denizinden (Korfu, Modon, Cerigo) ve Ege adalarından geçilir (Anadolu/Naflion, Eğriboz, Lemnos, Limni), sonunda Çanakale Boğazı'nda Gelibolu limanına uğrandıktan sonra Boğaziçi'ne ulaşıldı.

Venedik'in Birinci İnebahtı Deniz Muharebesi [Sapienza Deniz Savaşı] yenilgisinden (1499) sonra Mora'daki önemli stratejik üslerin ve bazı Ege adalarının kaybedilmesi, ardından Venedik donanmasının Preveze'de aldığı yenilgi ve Cumhuriyet'in başka topraklarla birlikte Naflion ile Malvazya'yı da bırakmak zorunda kalması sonucunda, İstanbul'a denizden ulaşım yolu da değişmiş (1538), hem deniz hem de kara yolunu kullanmak zorunlu olmuştu. Venedik gemileri için güvenli ve mümkün olan noktaya kadar deniz güzergâhı izleniyor, sonra karada bir kervansaraydan öbürüne ilerlenerek, Osmanlı İmparatorluğu'nun koruması altındaki Balkan dağları aşılıyordu.

İstanbul'a 1534'te elçi atanan Daniele de Ludovisi'nin kâtibi Benedetto Ramberti, denizden Ragusa'ya (Dubrovnik) ulaştıktan sonra, Karadağ ve Kosova vadilerini aştıklarını, ardından Bulgaristan'a girerek Sofya ve Plovdiv/Filibe'ye vardıklarını anlatır. Ramberti, o noktada Viyana'dan gelen ve "orta yol" diye adlandırılan kara güzergâhının Edirne'den geçerek Boğaz'a kadar gittiğini yazar (Ramberti 1541; Yerasimos 1991, s. 181-182). Altmış dokuz gün süren bu yolculuğun konaklama yerleri, Francesco Camocio'nun 1574'te yayınladığı ve Venedik ziyareti nedeniyle Fransa Kralı III. Henri'ye ithaf ettiği *Viaggio da Venetia a Costantinopoli (Venedik'ten*

*Konstantinopolis'e Yolculuk)* adlı yapıtında belirtilen yerlerle aynıdır (Gallo 1965, s. 93-102; *Venezia e Istanbul*, s. 153).

1571'de İnebahtı Savaşı'nın Osmanlılarda açtığı ama çabucak iyileşen yaralardan sonra, Venedik elçisi Jacopo Soranzo, 1575 yılında denizden güneye kadar inip Drina ırmağını aşarak Arnavutluk'ta Leç'e ulaşmıştı; sonra kara yolundan İşkodra'ya, oradan da Makedonya'yı geçerek Üsküp'e vardı. Bu noktada son geleneksel güzergâhı izleyerek Stanke Dimitrov (eski adıyla Dupnica) ve Filibe'den geçmiş ve Venedik'ten ayrıldıktan kırk bir gün sonra Pera tepesinden Haliç'i görebilmişti (Soranzo 1856; Yerasimos 1991, s. 312-313).

Senatör Lorenzo Bernardo, 1591'de deniz yolculuğunu Karadağ kıyılarında, liman kenti Ulcinj'de sona erdirip güneye, Tiran ve Elbasan'a doğru ilerleyip Bitola'ya (eski Manastır) varmış, tarihi Roma yolu Via Egnatia'nın başladığı o noktadan sonra da Edesa, Selanik ve Kavala'dan geçerek kırk dokuz günde İstanbul'a ulaşmıştı (Bernardo 1886; Yerasimos, 1991 s. 407-409).

Balyos Giovanni Battista Donà'nın, 1681 yılında gerçekleştirdiği kırk sekiz gün süren İstanbul yolculuğu, yetiştirdiği "dil oğlanı" gençlerden biri olan Antonio Benetti tarafından anlatılır: Balyos, hizmetindeki neşeli ve kültürlü insanlarla birlikte Split'e ulaştıktan sonra, Venedik kaleleri Kilis ve Knin'den geçerek Bosna'ya varmış ve mehter takımıyla karşılanmıştı. Sonra Saraybosna'dan geçerek Belgrad'a, oradan da kervanların "orta yolu"nu izleyerek tartışmalara neden olan yeni görev yerine ulaştı (A. Benetti, 1688).

İstanbul'a yapılan deniz yolculuğu sırasında Batılı güçlerin sürekli yenilgilerine bağlı olarak ortaya çıkan güçlüklerle rağmen, 16. yüzyılın son yirmi beş yılında ve 17. yüzyıl boyunca, yayıncılar Boğaziçi'ndeki başkente giden deniz yolundaki başlıca durakları anlatan ve okurların yoğun talebine yol açan resimli kitaplar üretmeye devam ettiler. Yararlı bilgiler sunan ve kolay okunan bu kitaplar arasında, Giovanni Camocio'nun *Isole famose, fortezze, e terre marittime* (Ünlü adalar, kaleler ve deniz kıyıları; Camocio 1575, *Navigare e descrivere*, s. 102-104) ve Giuseppe Rosaccio'nun *Viaggio da Venetia a Costantinopoli* (Venedik'ten Konstantinopolis'e Yolculuk, Rosaccio, 1598; Yerasimos, 1991, s. 429-430; *Navigare e descrivere* s. 109-111; *Venezia e Istanbul*, s. 155-156) adlı eserleri, deneysiz yolcular için birer rehberdir. Bilgin Giovanbattista Ramusio'nun (Ramusio 1978-1988) ansiklopedik yapıtı *Delle Navigationi et viaggi* (Deniz yolculukları ve seyahatler; 1583), ünlü gezginlerin öyküleriyle birlikte zamanın coğrafi kültürünün en gelişmiş bilgilerini aktarır: İşte bu ünlü ve sevilen eser, anlatımları ve resimleriyle çağın okurlarına alışılmış ufukları aşmasını, yolculuğun eğlenceli, büyüleyici ve kişisel bir kültür olayı olduğunu öğretmiştir.

II.7  
Cesare Vecellio (attribuito)  
**Processione in piazza  
San Marco a Venezia**  
1597 circa  
olio su tela, cm 134 × 194  
Museo Correr, Cl. I n. 2188

Acquistato nel 1952, l’attribuzione a Cesare Vecellio (1521-1601) fu proposta da Valcanover (1951) specie poggiando sul confronto con la veduta bellunese col Palazzo dei Rettori sullo sfondo della *Madonna e Santi* (1585) di quella cattedrale. L’ascrizione al Vecellio, accettata tiepidamente da Mariacher (1957), più recentemente negata dalla Bernini (2001), ci sembra valida. Infatti, oltre al rapporto già suggerito, il dipinto del Correr pare possedere gli stessi caratteri “vedutistici” dimostrati da Cesare nelle raffigurazioni xilografiche della piazza marciana inserite nei suoi *Habiti* (1590, specie la “terza prospettiva”, con la processione di un funerale dogale, dove però l’allora incerta fabbrica delle Procuratie Nuove fu volutamente “tagliata” dall’inquadratura). Esso pare strettamente imparentarsi con l’incisione *La Meravigliosa Piazza...* di anonimo, edita del 1599 da Donato Rasciotti (Hopkins 2003), per la cui base disegnativa è pertanto ipotizzabile l’ascrizione allo stesso Vecellio. Tratti comuni tra dipinti e incisioni parrebbero sia gli alti cieli incupiti da striate nubi, sia lo spigliato gusto macchietistico delle vivaci figurine popolanti gli spazi urbani, resi compendiariamente nella grafia a sottili lumeggiature tipica del pittore. Per la datazione del dipinto veneziano va assunta con prudenza l’indicazione cronologica offerta dallo sviluppo della fabbrica delle Procuratie Nuove – ammirata e lodata proprio da Cesare negli *Habiti* – il cui marmoreo prospetto fu compiuto documentatamente nel 1599 per le sole prime dieci campate (oltre alle tre rispondenti al risolto della Biblioteca). Poiché le

campate ritratte nel quadro sono più numerose, è probabile una resa in prospettiva temporale futura, possibile intorno al 1597 allorquando, dopo aspre discussioni e lungo stallo dei lavori, fu confermato il progetto scamozziano a tre ordini e dato corso definitivo al cantiere.

Il bel dipinto del Correr, vera “veduta” *ante litteram* ripresa da un punto rialzato e per la prima volta dilatata anche orizzontalmente dal nuovo allineamento delle costruende Procuratie, col pretesto di illustrarci il momento di una delle varie processioni presenziate dal doge con l’intero corpo governativo, evoca efficacemente per noi la tradizionale apertura a oriente della Sere-nissima, a giudicare dalle numerose figure inturbantate che vi scorgiamo, presso il corteo o più in lontananza. Venezia, anche per la suggestione costantinopolitana della dorata basilica marciana, è qui efficacemente emblematizzata come l’europea “porta d’oriente”.

*Bibliografia:* Vecellio 1590, p. 151v; Valcanover 1951, p. 205; Mariacher 1957, pp. 226-227; Bernini 2001, p. 241; Hopkins 2003, p. 219. [Andrea Bellieni]

II.7  
Cesare Vecellio (atf.)  
**Venedik San Marco  
Meydanı’nda Alay**  
1597 civarı  
Tuval üzerine yağlıboya,  
134 × 194 cm  
Correr Müzesi, Cl. I n. 2188

Cesare Vecellio’ya (1521-1601) atfedilen bu eser müzeye 1952’de girmiştir. Valcanover (1951) eseri bu sanatçıya atfederken, *Meryemana ve Azizler* (1585) adlı tablonun arkaplanında yer alan Palazzo dei Rettori’nin bulunduğu Belluno manzarasıyla karşılaştırmıştı. Mariacher (1957) eserin Vecellio’ya ait olduğu önerisini kuşkuyla da olsa kabul etmiş, Bernini (2001) reddetmiştir; ama öneri bizce geçerlidir. Nitekim, yukarıdaki karşılaştırmanın yanı sıra, Correr’deki resmin Cesare Vecellio’nun *Habiti* adlı eserinde yer alan ve San Marco Meydanı’nı betimleyen ağaçbaskılardaki (1590 tarihli, Venedik dogelerinden birinin cenaze alayı) özelliklere de sahip olduğu görülür. Bu eser, 1559’da Donato Rasciotti’nin derlediği *Muhteşem Meydan* isimli anonim gravürle çok büyük benzerlikler gösterir (Hopkins 2003). Resimler ile gravürler arasındaki en belirgin ortak noktalar, bulutların ara sıra gölgelediği kasvetli gökyüzü ya da meydanı dolduran insanların canlı, rengârenk betimlemeleridir. Bu Venedikli ressamın elinden çıkan eserin tarihlendirilmesi yapılırken, Cesare’nin *Habiti* eserinde övgüyle bahsettiği Procuratie Nuove binasının yapılışındaki kronoloji göz önünde bulundurulmalıdır. Binanın mermer ön cephesi belgelere göre 1599 yılında resmen tamamlanmıştı. Belgelerle kanıtlanan bu kısım ilk on kemerdir (kütüphane tarafındaki kemerler hariç). Tabloda resmedilen kemerlerin sayısı ise çok daha fazla olduğundan, yapının gelecekteki halinin gösterilmek istendiği varsayılır. Correr’deki “çağının ötesinde” yapılmış

bu güzel resim ve ilk defa yatay olarak resmedilmiş inşa halindeki Procuratie “manzarası”, yüksek bir yerden bakıldığında dogenin diğer devlet ileri gelenleriyle birlikte katıldığı alaylardan birini bizlere göstermeyi amaçlamaktadır. Resim ayrıca Venedik Cumhuriyeti’nin Doğu’ya açılımını, kortejin yanındaki ya da daha uzaktaki sarıklı figürlerle ortaya koyar. Venedik, San Marco Meydanı’ndaki altın rengi bazilikanın verdiği “Konstantinopolis” duygusuyla, hâlâ “Doğu’nun Avrupa Kapısı” olarak kabul edilir.

*Kaynakça:* Vecellio 1590, s. 151v; Valcanover 1951, s. 205; Mariacher 1957, s. 226-227; Bernini 2001, s. 241; Hopkins 2003, s. 219. [Andrea Bellieni]



II.8  
Pittore dell’inizio del XIX secolo  
(da Tiziano Vecellio)  
**Ritratto del doge Andrea Gritti**  
inizio del XIX secolo  
olio su tela, cm 96 × 76,5  
Museo Correr, Cl. I n. 64

Il dipinto in esame è, come la lettura stilistica e materiale parrebbe confermare, una copia realizzata sul principio del XIX secolo, presumibilmente da un diligente allievo dell’Accademia veneziana, traendola da un esemplare che, a sua volta, doveva essere replica antica e formalmente fedele del ritratto ufficiale del doge Andrea Gritti (1523-1538) eseguito da Tiziano, nella sua qualità di pittore “di Stato”, nello stesso 1523, subito dopo l’elezione. L’originale tizianesco andò distrutto nell’incendio di Palazzo Ducale del 1577, ma quel modello fu ripreso dallo stesso maestro nella celeberrima versione alquanto posteriore (1545 circa) della National Gallery di Washington; inoltre, sopravvive in varie repliche con varianti della bottega tizianesca (Usa, eredi N. Allen; New York, The Metropolitan Museum of Art, già collezione Barbarigo), nonché fu ripreso da Domenico Tintoretto per il fregio del ricostruito salone del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale. Il nostro dipinto reca in alto a sinistra lo stemma Gritti, la scritta ANDREA GRITTI DOGE e la data 1525; particolari che valsero a Teodoro Correr, nella cui raccolta legata alla città di Venezia nel 1830 l’opera era compresa, la convinzione di possedere un originale cinquecentesco. In verità, nonostante i ripetuti passaggi modello-copia e un’avvertibile rigidezza dell’esecuzione pittorica, è stata qui trasferita almeno una parte della suggestione che fu certamente dell’originale, essendo nel volto restituiti alcuni lampi della potente personalità del doge colta da Tiziano. Il Gritti aveva intrecciato strettamente

con Costantinopoli e la corte ottomana sia la propria vicenda personale e familiare, sia le fortune imprenditoriali e patrimoniali. Informatore segreto della Repubblica e per questo imprigionato nel 1499 allo scoppio della guerra, poi rilasciato in virtù delle proprie entrate a corte, nel 1503, in qualità di ambasciatore straordinario, fu uomo chiave nelle trattative seguite al grave conflitto tra la Serenissima e l’Impero turco di Bayezid II. A conferma del legame tra i Gritti e Costantinopoli valga infine l’esempio di Giorgio, figlio del doge, che scelse addirittura stabilirvisi permanentemente con tutti gli interessi economici e commerciali della famiglia. Qui Giorgio fu protagonista di intricate e quasi romanzesche vicende, ghiotta materia anche di posteriori cronisti veneziani.

*Bibliografia:* Lazari 1859, p. 14;  
*Elenco* 1899, p. 95.  
[Andrea Bellieni]

II.8  
Bir 19. yüzyıl ressamı (Tiziano Vecellio’dan esinlenerek)  
**Doge Andrea Gritti’nin portresi**  
19. yüzyıl başı  
Tuval üzerine yağlıboya,  
96 × 76,5 cm  
Correr Müzesi, Cl. I n. 64

Ressam Tiziano 1523’tе “Devlet Res-samı” seçilmesinden hemen sonra *Doge Andrea Gritti’nin Portresi* (1523-1538) adlı bir tablo yapmıştı. Bu tabloya sadık kalınarak yapılmış eski bir kopya, 19. yüzyıl başlarında, üslubuna bakılırsa büyük olasılıkla Venedik Akademisi’nin başarılı öğrencilerinden biri tarafından tekrar kopyalandı. Tiziano’nun orijinal tablosu 1577’de Dogeler Sarayı yangınında yok olmuştu. Ama orijinal tablo, daha sonra yine üstadın yaptığı ve Washington’da, National Gallery’de muhafaza edilen ünlü versiyonuna (yaklaşık 1545) model oluşturmuştu Eser ayrıca Tiziano atöl-yesinden çıkma çeşitli kopyalarda tekrar hayat bulmuş (ABD, N. Allen varisleri; New York, The Metropolitan Museum of Art, Barbarigo Koleksiyonu) ve Domenico Tintoretto tarafından Dogeler Sarayı’nın yeniden yapılan Yüce Konsey Salonu’nun süslemeleri için tekrar ele alınmıştır. Buradaki tablonun solunda Gritti’nin arması, ANDREA GRITTI DOGE yazısı ve 1525 tarihi yer almaktadır. Bu ayrıntılar, Teodoro Correr’in 1830 yılında hazırlattığı Venedik’le ilgili koleksiyonda, orijinal bir 16. yüzyıl tablosuna sahip olduğu düşüncesine yol açmıştır. Aslında, her ne kadar eserde kopyalamanın getirdiği belirgin bir sertlik olsa da, Tiziano’nun orijinal tabloda dogenin yüzüne verdiği, güçlü bir kişiliğin altını çizen ifadelerin en azından bir kısmı yerli yerindedir. Doge Gritti’nin İstanbul ve Osmanlı sarayıyla hem kişisel hem ailevi, hem girişimcilik hem de malvarlığı konularında sıkı bağlantıları olmuştu. Gritti, Venedik Cumhuriyeti’nin

gizli ajanı olduğu için 1499’da savaşın çıkmasıyla hapse atılmış, sarayla sıkı ilişkisi sayesinde 1503’te serbest bırakılmış ve elçi olmuştu. Venedik ile Sultan II. Bayezid arasında çıkan ciddi anlaşmazlığın çözülmesinde anahtar adam rolünü üstlenmişti. Gritti ile İstanbul arasındaki bağa kanıt olarak, oğlu Giorgio’nun ömür boyu İstanbul’da yaşamayı seçmesini göstermek yeterlidir.

*Kaynakça:* Lazari 1859, s. 14; *Elenco* 1899, s. 95.  
[Andrea Bellieni]







II.9

Giovanni Francesco Camocio

**Isole famose porti, fortezze, e terre marittime sottoposte alla Ser.ma Sig.ria di Venetia [...]**

in Venetia, alla libreria del segno di S. Marco, [dopo 1575]

chiuso mm 220 × 290

Biblioteca del Museo Correr, Op. PD

gr 2761

II.10

Giovanni Francesco Camocio

**Viaggio da Venezia a Costantinopoli**

in Venetia, appresso Gio. Franc.º

Camocio, 1574

incisione su carta singola,

mm 520 × 820

Cartografia del Museo Correr,

Cartella 32/47

II.9

Giovanni Francesco Camocio

**Isole famose, fortezze, e terre marittime sottoposte alla Ser.ma Sig.ria di Venetia [...]**  
**(Venedik Cumhuriyeti egemenliğindeki ünlü adalar, kaleler ve deniz kıyıları...)**

Venedik alla libreria del segno di S. Marco, [dopo 1575]

Kapalı halde 220 × 290 mm

Correr Müzesi, Op. PD gr 2761

II.10

Giovanni Francesco Camocio

**Viaggio da Venetia a Costantinopoli (Venedik'ten Konstantinopolis'e Yolculuk)**

in Venetia, appresso Gio. Franc.º

Camocio, 1574

Kâğıt üzerine oymabaskı,

520 × 820 mm

Correr Müzesi Haritacılık Bölümü,

Cartella 32/47







II.11  
Giuseppe Rosaccio  
**Viaggio da Venetia  
a Costantinopoli**  
in Venezia, appresso Giacomo  
Franco, 1606  
chiuso mm 160 x 210  
Biblioteca del Museo Correr, I 6415

II.11  
Giuseppe Rosaccio  
**Viaggio da Venezia a  
Costantinopoli (Venedik'ten  
Konstantinopolis'e Yolculuk)**  
Venedik, appresso Giacomo Franco,  
1606  
Kapalı halde 160 x 210 mm  
Correr Müzesi Kütüphanesi, I 6415

II.12  
 Giovanbattista Ramusio  
**Delle navigationi et viaggi...**  
 3 voll.  
 in Venetia, appresso i Giunti,  
 1565-1583  
 chiuso mm 320 x 220  
 Biblioteca del Museo Correr, E 746

II.12  
 Giovanbattista Ramusio  
**Delle navigationi et viaggi ...**  
**(Deniz yolculukları ve**  
**seyahatler)**  
 3 cilt  
 Venedik, appresso i Giunti,  
 1565-1583  
 Kapalı halde 320 x 220 mm  
 Correr Müzesi Kütüphanesi, E 746





II.13  
Giambattista Casti  
**Relazione di un viaggio  
a Costantinopoli nel 1788**  
Milano, tipografia Batelli e Fanfani,  
1822  
chiuso mm 170 × 100  
Biblioteca del Museo Correr, Op.  
Cicogna 278.3

II.13  
Giambattista Casti  
**1788'de Konstantinopolis'e  
yapılan yolculuğun raporu**  
Milano, tipografia Batelli e Fanfani,  
1822  
Kapalı halde 170 × 100 mm  
Correr Müzesi Kütüphanesi, Op.  
Cicogna 278.3



II.14  
**Veduta di Costantinopoli  
per tramonta**  
fine del XVII secolo  
olio su tela, cm 68 × 135,5  
Museo Correr, Cl. I n. 1284

La tela ritrae Costantinopoli da nord, come recita il cartiglio posto in alto al centro, dalle alture di Pera proprio da dove la potevano osservare i viaggiatori al loro arrivo via terra. Il punto di vista scelto è rialzato, quasi a volo d'uccello, per meglio descrivere le singole realtà architettoniche. In primo

piano ben si distinguono le mura che continuano all'estrema destra, la torre di Galata e un po' più defilata la zona del porto con l'Arsenale. Rapidi e sapienti tocchi di pennello creano vascelli, galee e altre imbarcazioni che vanno ad animare il bacino, sottolineando il fervore della città mercantile, porta per l'Oriente. In secondo piano, ma con uguale visibilità, il Serraglio, le varie moschee con gli svettanti minareti e il palazzo di Costantino. L'autore di questa meticolosa veduta rimane ancora sconosciuto, ma certamente aveva più dimestichezza con

il mondo della cartografia che con quello artistico. Infatti in lui troviamo la volontà di mappare con precisione il territorio urbano e questo intento è ribadito dalla presenza della *legenda*, che enumera i diversi luoghi contrassegnati da lettere. L'opera è giunta al Museo Correr nel 1894, acquistata sul mercato antiquario veneziano senza alcuna precisazione che indichi la sua più antica provenienza. Si segnala che al Pera Müzesi esistono due vedute più tarde, di cui una con un'angolazione simile a questa del museo di Venezia.

*Bibliografia:* Romanelli 1984, p. 34;  
*Venezia e i turchi* 1985, p. 124, fig. 152.

[Diana Cristante]





II.14

### Günbatımında İstanbul manzarası

17. yüzyıl sonu

Tuval üzerine yağlıboya,

68 x 135,5 cm

Correr Müzesi, Cl. I n. 1284

Tuvalin üst orta bölümünde yer alan yazıda görüldüğü gibi, İstanbul kuzeyden, Pera tepesinden resmedilmiştir. Karayoluyla gelen gezginlerin kentte ilk gördükleri yer Pera'ydı. Buradan kentin anıtsal yapıları neredeyse kuş bakışı seyredebiliyordu. Ön planda sağ uça

kent surları, sonra Galata Kulesi ve tersaneyle birlikte liman bölgesi görülmektedir. Hızlı ve ustaca fırça dokunuşlarıyla yelkenli savaş gemileri, kalyonlar ve kayıklar resmedilmiştir. Bu öğeler liman bölgesini canlandırmanın ötesinde, Doğu'nun kapısı olan bir ticaret kentinin coşkusu gözler önüne sermektedir. Arka planda, ama aynı görünürlükte Saray, göğe doğru yükselen minareleriyle bazı camiler ve Konstantin Sarayı (Tekfur Sarayı) vardır. Bu titiz çalışmanın sahibinin kim olduğu hâlâ bilinmemektedir, ama bu eserinden, onun sanat dünyasından çok harita

dünyasına yakın olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim değişik yerleri harflerle işaretlemesinden, kent alanını titiz ayrıntılarla yansıtmaya isteğini anlıyoruz. Bu eser, Correr Müzesi tarafından 1894'te Venedik antika pazarından satın alınmıştır ve kaynağı bilinmemektedir. Pera Müzesi'nde bulunan ve daha sonraki bir tarihte yapılmış iki tablodan birinin Correr Müzesi'ndeki bu tabloyla aynı açığa sahip olduğunu belirtmek isteriz.

*Kaynakça:* Romanelli 1984, s. 34; *Venezia e i turchi* 1985, s. 124, res. 152.

[Diana Cristante]



II.15  
autore ignoto  
**Veduta panoramica  
di Istanbul**  
olio su tavola, cm 74 x 175  
XVIII secolo  
Museo Pera

II.16  
autore ignoto  
**Veduta panoramica  
di Istanbul**  
olio su tavola, cm 74 x 175  
XVIII secolo  
Museo Pera

Queste due vedute, che raffigurano la storica penisola di Istanbul, considerate le dimensioni e altre caratteristiche formali analoghe, sono presumibilmente opera dello stesso artista e coeve. Come è indicato dal titolo in italiano apposto sulle opere, sono state dipinte una da nord, ossia dalla parte di Galata, e l'altra da est, cioè da Kadıköy;

in tal modo è stato possibile raffigurare la topografia della penisola e dei suoi dintorni nonché il tessuto urbano nella sua interezza.

Particolarmente degna di attenzione è la raffigurazione delle galee ottomane in mare. Nonostante il punto di vista del pittore sia situato abbastanza in alto, tutti i minimi dettagli sono riprodotti con una meticolosità che ricorda i disegni dei cartografi dell'epoca.

Nelle due opere, i nomi di edifici importanti quali il Palazzo di Topkapı, le moschee, l'Arsenale, i porti, le porte delle mura e di alcuni quartieri sono riportati nella legenda che appare nella parte inferiore, con la loro trascrizione in italiano, usando delle sigle.

Nel dipinto che rappresenta la penisola storica vista da Galata, la presenza del Palazzo di *Kaptanpaşa* (Grand'ammiraglio) accanto all'Arsenale ci permette di datare le due opere al XVIII secolo. Un altro acquarello con la stessa disposizione di questo si trova nella collezione del Museo Correr di Venezia.

Nelle due opere, che si presume possano essere state eseguite su commissione di un diplomatico veneziano che soggiornava a Istanbul, si trova uno stemma che indica verosimilmente il committente, ma non è possibile ricavare dei dettagli che permettano di identificarlo.

[Barış Kibris]



II.15

Ressamı belirsiz

### **İstanbul Panoraması**

18. yüzyıl

Tuval üzerine yağlıboya, 74 x 175 cm

Pera Müzesi

II.16

Ressamı belirsiz

### **İstanbul Panoraması**

18. yüzyıl

Tuval üzerine yağlıboya, 74 x 175 cm

Pera Müzesi

İstanbul'un tarihi yarımadasını gösteren bu iki panorama, boyutları ve benzer üslup özellikleri açısından aynı dönemde ve aynı sanatçı tarafından yapılmış olmalıdır. Üzerlerindeki İtalyanca başlıklarda da belirtildiği gibi, biri kuzeyden yani Galata tarafından, diğeri doğudan yani Kadıköy yönünden bakılarak resmedilmiş, böylelikle yarımada ve çevresinin topografyası ve kent dokusu bütünüyle yansıtılabilmektedir.

Tablolarda denizdeki Osmanlı kadirgalarının betimlenişindeki özen dikkati çeker. Oldukça yüksek bir noktadan bakılıyormuşçasına, dönemin haritacılarının çizimlerini anımsatan bir yaklaşımla tüm ayrıntılar titizlikle belirtilmiştir. Topkapı Sarayı, camiler, tersane, limanlar, sur kapıları ve bazı semtlerin adları İtalyanca transliterasyonlarıyla, altta yer alan lejantta harf kodları kullanılarak verilmiştir.

Tarihi yarımada'yı Galata yönünden gösteren resimde tersanenin yanındaki Kaptanpaşa Sarayı'nın konumu, tabloları 18. yüzyıla tarihlendirmemize yol açar. Bu resimle aynı kompozisyonu yansıtan suluboya bir örnek Venedik'teki Correr Müzesi koleksiyonundadır.

İstanbul'da bulunmuş Venedikli bir diplomat için yapılmış olabileceği düşünülen resimlerde olasılıkla sipariş sahibini gösteren bir arma yer alsa da, tanımlanmasını sağlayacak ayrıntılar görülememektedir.

[Barış Kıbrıs]

### L'immagine e la storia dei turchi nella pubblicistica veneta

Piero Lucchi

A partire dalla metà del Cinquecento ebbe successo in Europa il genere dei libri di abiti di diverse nazioni. Iniziatore pare sia stato Enea Vico (1523-1567), incisore e scrittore, originario di Parma ma a lungo residente a Venezia, dove fu in contatto con l'ambiente artistico e culturale che faceva capo a Pietro Aretino e ai suoi amici, innovatori nel campo dell'editoria illustrata (come Francesco Marcolini e Anton Francesco Doni). Verso il 1550 Vico diede alle stampe a Venezia la serie dei novantasei *Habillements de différentes parties de l'Espagne et de l'Italie*, senza indicazioni di luogo e anno (Guérin Dalle Mese 1998, pp. 12-17, Zorzi 1974, *Venezia e l'Islam 2007*, p. 133 e scheda 41 di W. Thompson). Nel 1553 apparvero ad Anversa *Les mœurs et fachons de faire de Turcz, avecq les regionx y appartenantes, ont este au vif contrefaictes par Pierre Coeck d'Alost*. L'edizione, voluta dalla vedova, era basata sui disegni che l'artista e architetto Peter Coeck, o Peter Van Aelst, aveva tratto dall'osservazione della realtà durante il soggiorno a Costantinopoli del 1531-1533. Vi si era recato, accompagnando un fratello mercante, per eseguire dei cartoni di arazzi per conto del sultano. Le figure di Enea Vico e i disegni di un esploratore francese in Canada e di un portoghese in Africa furono utilizzati dal francese François Desprez, che nel 1562 pubblicò a Parigi il *Recueil de la diversité des habits*, che si estendeva non solo all'Europa, ma anche all'Asia, Africa e "isole selvagge" (Paresys 2006). Anche Ferdinando Bertelli, o "Bertellius", riprendeva le tavole di Vico nella piccola raccolta *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus, nunquam ante hac editi*, da lui stampata a Venezia nel 1563, anno in cui uscì in Germania, a Norimberga, la prima edizione degli *Habitus praecipuorum populorum*, di Jost Amman, cui seguirono altre edizioni e libri d'abiti di altri autori. Verso la fine del secolo, Pietro Bertelli, che potrebbe essere figlio di Ferdinando, editore di incisioni su rame e tipografo, fu autore delle raccolte *Diversarum nationum habitus*, edite più volte nel 1589, 1591, 1592, 1594 (Wilson 2005). Nella cospicua sezione dedicata ai turchi, trentaquattro tavole numerate da 70 a 104, l'autore si rivela dipendente dall'opera di Nicolas de Nicolay d'Aurfeilles, valletto e geografo del re di Francia, *Les quatres premiers livres des navigations et pérégrinations orientales*, edita a Lione nel 1567. Nella seconda tavola dedicata alle donne turche, dopo aver mostrato il modo di stare in casa, seduta e sul tappeto con le gambe incrociate, presenta la *Sponsa Turca Constatinopolitana* che esce di casa celata da una cortina sostenuta da quattro servi. Sollevando il velo, ovvero un foglio mobile come avviene oggi in alcuni libri destinati ai bambini, il lettore curioso può vedere all'interno la donna che avanza cavalcando come un uomo. Nello stesso libro era suggerita la presenza anche di una signora italiana, la *Nobilis Neapolitana*, che percorreva le vie pubbliche completamente nascosta dalle cortine di una portantina; mentre con lo stesso accorgimento di una parte mobile del disegno il lettore, se vuole, può sollevare la gonna della *Cortigiana veneta* per scoprire che sotto i vestiti indossa lunghe *braghese*, ignorate dalle altre donne del tempo. Alcune tavole sono dovute al bulino di Giacomo Franco (1550-1620), che sarà anche autore in proprio degli *Habiti d'huomeni et donna venetiane con la processione della Serenissima Signoria et altri particolari*, da lui stesso pubblicato nella sua bottega di editore e libraio "in Frezzaria all'insegna del Sole". La raccolta di *Effigie naturali dei maggior prencipi et piu valorosi capitani di questa età con l'arme loro, raccolte et con diligentia intagliate da Giacomo Franco*, da lui stesso edita nel 1596, più propriamente si inserisce

nel genere classico (basti pensare a Plutarco) dei ritratti di uomini illustri, rilanciato nei decenni precedenti da un illustre estimatore dei turchi, l'umanista e vescovo Paolo Giovio, anche autore dei *Commentari delle cose de' Turchi*, nel 1531. Se le opere di Pietro Bertelli e Giacomo Franco sono pregevoli sul piano artistico, esse ebbero tuttavia una assai limitata circolazione, per le basse tirature consentite dalle incisioni su rame. Un grande successo ottenne invece l'opera di Cesare Vecellio (1521 circa - 1601), costituita da un enorme numero di xilografie (415 nella prima edizione e 503 nella seconda). L'autore, che era secondo cugino di Tiziano (1490-1576) e suo collaboratore, dopo la morte del maestro si dedicò alla preparazione dell'opera, raccogliendo e rifacendo i disegni che avrebbe intagliato il tedesco Cristoforo Guerra (con altre collaborazioni) che avrebbe pubblicato solo nel 1590, e ripubblicato nel 1598, a settantasette anni. Il titolo varia significativamente. Nel 1590 era: *De gli abiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*; nel 1598 divenne: *Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo*, con l'aggiunta di ottantotto figure fra le quali venti costumi americani, quasi a voler far entrare in questa ideale processione ogni individuo appartenente al genere umano, senza distinzioni di razza e di religione. A differenza delle opere precedenti il cui obiettivo era quello di dilettere soddisfacendo la curiosità di vedere come vestono gli altri popoli, Vecellio qui si propone di far conoscere gli uomini o le donne "diversi" non solo nell'abito ma anche nella storia e nella cultura, con l'aiuto di un breve testo di spiegazione, ulteriormente ridotto nella seconda edizione per far posto alla traduzione in latino, rivolta al pubblico colto straniero (significativamente, per esempio, l'autore non giudica sconveniente paragonare l'architettura del Serraglio ai chiostri dei monasteri occidentali). Fra le trentatré tavole dedicate ai turchi segnaliamo non i numerosi funzionari statali o i bellicosi militari appartenenti a corpi specialistici, e nemmeno i pittoreschi e seminudi monaci, ma il mesto funerale che non sembra diverso da quello cristiano se non fosse per i turbanti sulla bara e sul capo dei quattro uomini che portano il feretro. Il *Turco morto* permette all'autore di ricordare che i defunti sono sepolti fuori delle città e non nelle moschee (disposizione igienica che per le chiese italiane sarà realizzata, e con forti resistenze, solo dopo la rivoluzione francese).

## Venedik yayıncılığında Türk imgesi ve tarihi

Piero Lucchi

Avrupa’da 16. yüzyılın ortasından itibaren çeşitli ülkelerin kıyafetlerine dair kitaplar popüler olmuştu. Gravür ustası ve yazar Parmalı Enea Vico’nun (1523-1567) bu konuda ilk adımı attığı düşünülür. Uzun yıllar Venedik’te yaşayan Vico, resim yayıncılığı konusunda yenilikler getiren Pietro Aretino ile Francesco Marcolini ve Anton Francesco Doni gibi arkadaşlarının başını çektiği sanat ve kültür ortamının havasını solumuştu. 1550 yılına doğru, Venedik’te, yıl ve yer belirtmeden, *96 Habillements de différentes parties de l’Espagne et de l’Italie* serisini yayınladı (Guérin Dalle Mese 1998, s. 12-17, L: Zorzi 1974, Venedik ve İslam, s. 133 ve Wendy Thompson, 41 no. tablo). 1553’te Anvers’te *Les mœurs et fachons de faire de Turcs, avecq les regions y appartenantes, ont este au vif contrefaictes par Pierre Coeck d’Alost* basıldı. Bu edisyon, sanatçı ve mimar Peter Coeck, ya da Pieter Van Aelst’in 1531-1533 arasında İstanbul’da ikamet ettiği sırada gözlemlerine dayanarak yaptığı resimleri içeriyordu ve Coeck’in dul eşi tarafından ısmarlanmıştı. Van Aelst’in İstanbul’a gitme amacı, padişahın ısmarladığı duvar halılarının modellerini saraya götüren tüccar kardeşine eşlik etmektir. 1562 yılında Paris’te François Desprez *Recueil de la diversité des habits* başlıklı kitabını yayınladı. Desprez kıyafetleri resimlerken Enea Vico’nun figürlerini, Kanada’daki bir Fransız kâşifin ve Afrika’daki Portekizli bir kâşifin çizimlerini kullanmıştı (Paresys 2006). Ferdinando Bertelli ya da “Bertellius”, Vico’nun tablolarını 1563 yılında Venedik’te bizzat bastığı *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus, nunquam ante hac editi* başlıklı küçük derlemesinde tekrar ele aldı. Aynı yıl, Almanya’da, Nürnberg’de, Jost Amman’ın *Habitus praecipuorum populorum* başlıklı eserinin ilk baskısı çıktı. Bunları başka yazarların yine kıyafetler konusundaki başka eserleri izledi. Yüzyılın sonuna doğru, muhtemelen Ferdinando’nun oğlu ile bir bakıroyma ustası ve aynı zamanda matbaacı olan Pietro Bertelli, *Diversarum nationum habitus*’u derledi; eser 1589, 1591, 1592, 1594 yıllarında birkaç baskı yaptı (Wilson 2005). Bertelli, Türklere ayrılmış dikkat çekici bölümdeki 70’ten 104’e kadar numaralandırılmış 34 tabloda, Fransa kralının coğrafyacısı Nicolas de Nicolay d’Aurfeilles’in 1567’de Lyon’da basılmış *Les quatres premiers livres des navigations et pérégrenations orientales* adlı eserine bağlı kalmış gibidir. Türk kadınlarına ayrılmış tabloda, evde, halının üzerinde bağdaş kurarak oturma şeklini gösterir; *Sponsa Turca Constatinopolitana* dört uşağın tuttuğu örtüyle kimseye görünmeden evinden çıkan bir Türk kadınına ayrılmıştır. Meraklı okur, günümüzün bazı çocuk kitaplarındaki gibi, hareketli kâğıttan yapılmış örtüyü kaldırdığında, altında bir erkek gibi ata binmiş kadını görebilir. Aynı kitapta, bir tahtirevanın perdeleri ardında tamamen gizlenerek sokakta gezen Napolili soylu bir kadından (*Nobilis Neapolitana*) da söz edilir; hatta okur, eğer isterse, Venedikli saraylının (*Cortigiana veneta*) kâğıttan eteğini kaldırıp elbisesinin altındaki, o zamanlar sıradan kadınların kullanmadığı uzun donunu görebilir. Bazı tablolar gravür ustası Giacomo Franco’nun (1550-1620) eseridir; Franco, Venedik’teki kadın ve erkek kıyafetlerini ele aldığı *Habiti d’huomeni et donna venetiane con la processione della Serenissima Signoria et altri particolari* başlıklı kitabı da kendi matbaası Frezzaria all’insegna del Sole’de basmıştı. Giacomo Franco’nun 1596’da yayınladığı, hükümdar ve komutan kıyafetlerini ele alan *Effigie naturali dei maggior prencipi et piu valorosi capitani di questa età con l’arme loro, raccolte et con diligentia intagliate da Giacomo Franco*, Türklerin önde gelen hayranlarından, ünlü hümanist ve piskopos, aynı zamanda *Commentari delle cose de’ Turchi* (1531; Türkler Hakkında Yorumlar) kitabının yazarı Paolo

Giovio’nun yıllar önce yeniden canlandırdığı klasik ünlü portreleri (Plutarkhos portresini hatırlayalım) türüne dahil edilebilir. Pietro Bertelli ile Giacomo Franco’nun bu çok değerli eserleri, gravürlerin az basılmaları nedeniyle ancak sınırlı bir kitleye ulaşabilmişti. Cesare Vecellio’nun (1521 civarı-1601) ağaçoymalardan (birinci baskıda 415, ikinci baskıda 503) oluşan eseri ise, büyük başarı elde etti. Tiziano’nun (1490-1576) kuzeni ve çalışma arkadaşı olan Vecellio, bu büyük ustanın ölümünden sonra, kendini Alman asıllı Cristoforo Guerra’nın (ve başka ustaların) hazırladığı gravürlerden oluşan eserine adadı; kitabı önce 1590’da, daha sonra 1598’de, yetmiş yaşındayken bastı. Başlığı önemli ölçüde değiştirmişti: 1590’da dünyanın farklı bölgelerinin kıyafetlerine dair olduğunu vurgularken (*De gli abiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*), 1598’deki başlık artık eserin tüm dünyayı kapsadığına işaret ediyordu (*Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo*). İkinci baskıya 88 resim eklenmişti; bunların içinde, bu ideal tören alayına din ve ırk ayırımı gözetmeden tüm insanları katmak istercesine 20 Amerikan kostümü de vardır. Vecellio, amaçları başka halkların nasıl giyindiğine dair merakları gidererek eğlendirmek olan daha önceki eserlerden farklı olarak, Habiti antichi, et moderni’de yalnızca giyim açısından değil, kültür ve tarih açısından da “farklı” kadın ya da erkekleri tanıtır. İkinci baskıda, iyice özetlenmiş bir açıklama metni yardımıyla, kültür düzeyi yüksek yabancı okurlar için eserin Latince çevirisini de eklemiştir. (Örneğin, yazar Doğu’nun Saray mimarisini Batı manastırlarıyla karşılaştırmayı yakışsız görmemektedir). Türklere dair 33 tabloda, devlet görevlileri, çeşitli ortarlardan yeniçeriler ya da yarı çıplak tuhaf dervişler değil de, tabut ve tabutu taşıyan dört adamın, başındaki sarıklar olmasa Hristiyanlarınkinden pek de farklı olmayan, hüzünlü cenazesi dikkati çeker. Sanatçı, *Ölü Türk* ile cenazelerin camilerde değil, şehir dışında gömüldüğünü de kayda geçirmiştir (İtalya’da ancak Fransız Devrimi’nden sonra, halkın direnmesine rağmen, sıhhi nedenlerle kiliselere ölü gömmekten vazgeçilmişti).



II.17  
Pittore veneto del XVII secolo  
**Ritratto ideale di Maometto I**  
XVII secolo  
olio su tela, cm 66 × 49  
Museo Correr, Cl. I n. 856

Questo ritratto ideale di Maometto I è un pezzo “erratico”, già appartenuto a una dispersa serie di dodici ritratti di sovrani della dinastia ottomana che ci è nota tramite vari altri cicli, tra cui quello completo della Bayerische Staatsgemäldesammlungen di Monaco di Baviera (Kennedy 2007). Sono documentariamente note le vicende originarie della serie-modello cinquecentesca (Raby 2000): per assecondare il desiderio del gran visir Sokollu Mehmed Pasha di possedere ritratti di sultani ottomani dipinti a Venezia, con l’approvazione del Senato l’allora bailo Nicolò Barbarigo commissionò il ciclo a un tuttora non identificato “giovane pittore veronese” suo familiare, che dovette velocemente soddisfare la commessa solo aiutandosi con la propria inventiva (felice il taglio in diagonale di questo Maometto dalle fattezze certamente ideali) e con qualche stampa per la correttezza fisionomica e caratteriale dei raffigurati. Spedita via mare a Istanbul già nell’autunno dello stesso 1579: la serie originale (forse in parte identificabile con i dipinti oggi al Topkapi Saray Müzesi), a Venezia e in Europa dovettero presto andarne a ruba le repliche; le prime verosimilmente realizzate nello stesso ambiente da cui era uscito il prototipo, come i dipinti oggi a Monaco, e che, giusti i rilievi strettamente stilistici formulati da vari studiosi, può essere identificato nel più prossimo atelier di Paolo Veronese. Il singolare notevole prolungarsi di tale fortuna anche attraverso il XVII secolo, costantemente sollecitata dall’interesse storico-dinastico per la “grande potenza” posta fra Oriente e Occidente, caricata di suggestioni per l’esotico

nonché giustificata dall’indubbio effetto decorativo, divenendo così un vero e proprio fatto “di costume”, è testimoniato anche dal presente dipinto del Correr (vi giunse col legato di Maria Paravia nel 1875, restandovi inedito fino a oggi). Infatti, la sua esecuzione, pur tradendo ancora il riflesso dell’originaria marca stilistica veronesiana, deve essere ritardata ormai dentro il secolo XVII, tra primo e secondo quarto, come suggerito dal *ductus* generale e dalle spigolate corsività nella resa delle broccature dorate del tessuto.

*Bibliografia:* Raby 2000, pp. 150-152; Kennedyb 2007, p. 325.  
[Andrea Bellieni]

II.17  
Venedikli bir 17. yüzyıl ressamı  
**I. Mehmed’in Portresi**  
17. yüzyıl  
Tuval üzerine yağlıboya, 66 × 49 cm  
Correr Müzesi, Cl. I n. 856

On iki Osmanlı padişahını gösteren birkaç portre dizisi vardır; Münih’teki Bayerische Staatsgemäldesammlungen tam koleksiyona sahiptir. I. Mehmed’in bu ideal portresi, bu dizilerden bilinmeyen birine ait “şüpheli” bir parçadır (Kennedy 2007). Bu portrelerin 16. yüzyılda yapılmış hikâyesi belgelenmiştir (Raby 2000): Sadrazam Sokollu Mehmet Paşa Venedik’te sultan portrelerinin yapılması arzu eder. Bu isteği yerine getirmek için, Senato’nun da onayıyla, o yılların balyosu Nicolò Barbarigo portreler dizisini hazırlaması için halen kimliği tam belirlenememiş, akrabası olan “genç bir Veronalı ressamı” görevlendirir. Genç ressam bu görevin altından çabucak kalkabilmek için, yaratıcılığını kullanır (Sultan Mehmet’in ideal yüz kesitlerindeki diyagonalik çok başarılıdır) ve doğru fizyonomi ve karakter yorumu için daha önce yapılmış portrelerden birkaçının baskısından yararlanır. Yine 1579 sonbaharında deniz yoluyla İstanbul’a gönderilen orijinal portreler dizisi (belki de günümüzde Topkapı Sarayı Müzesi’nde bulunan tabloların bir bölümü bu dizidir) kısa bir süre sonra Venedik ve Avrupa’da tekrar tekrar yapılmıştır; ilk tekrarlar aslının aynısıdır ve özgün eserle aynı ortamda gerçekleştirilmiştir. Bugün Münih’te muhafaza edilenler bunlardan biridir. Birçok uzmanın incelemelerinden sonra bu portrelerin, özgün dizinin yapıldığı mekâna yakın olan Paolo Veronese atölyesinden çıktığı düşünülmektedir. Portreler 17. yüzyıl boyunca revaç görmüştür. Nedeni Doğu ile Batı arasındaki bu “büyük gücün” hanedan yaratma isteği dolayısıyla diziyi sürekli talep etmesi, resimlerin o dönemde

Avrupa’ya ilginç gelen egzotik öğeler taşıması ve kuşkusuz dekoratif etkileridir. Correr Müzesi’ndeki resmin de tanıklık ettiği gibi, portreler kısa süre içinde bir “geleneğe” dönüşmüştür (tablo 1875’te Maria Paravia’nın vasiyeti üzerine müzeye verilmiştir; ressamının kimliği hâlâ bilinmemektedir). Bu portre, Veronese’nin özgün üslubuna biraz ihanet eder gibi olsa da, 17. yüzyılın ortalarında aittir. Bunu, tablonun üzerindeki harflerin hafif sağa yatık oluşu ve altın brokar kumaşa verilen kıvrımlardan anlayabiliyoruz.

*Kaynakça:* Raby 2000, s. 150-152; Kennedy 2007, s. 325.  
[Andrea Bellieni]





II.18  
 Cesare Vecellio  
**Habiti antichi, et moderni**  
 in Venetia, appresso i Sessa, 1598  
 chiuso mm 186 × 135,  
 Gabinetto Stampe e Disegni  
 del Museo Correr, Vol. St. H 34/1

II.18  
 Cesare Vecellio  
**Habiti antichi, et moderni**  
**(Eski ve modern kıyafetler)**  
 Venedik, Sessa, 1598  
 Kapalı halde 186 × 135 mm,  
 Correr Müzesi, Resim ve Baskı  
 Laboratuvarı, Cilt. St. H 34/1

II.19  
 Pietro Bertelli  
**Diversarum nationum**  
**habitus**  
 Patavij, apud Alciatum Alcia et  
 Petrum Bertellium, 1589  
 chiuso mm 160 × 125,  
 Gabinetto Stampe e Disegni  
 del Museo Correr, Vol. St. I 22

II.19  
 Pietro Bertelli  
**Diversarum nationum**  
**habitus (Farklı milletlerin**  
**kıyafetleri)**  
 Patavij, apud Alciatum Alcia et  
 Petrum Bertellium, 1589  
 Kapalı halde 160 × 125 mm,  
 Correr Müzesi, Resim ve Baskı  
 Laboratuvarı, Cilt. St. I 22



II.20

Giacomo Franco

**Effigie naturali dei maggior  
Prencipi et più valorosi  
Capitani di questa età con  
l'arme loro**

Venetiis, apud Iacobum Francum,  
1596

chiuso mm 295 × 200,  
Gabinetto Stampe e Disegni  
del Museo Correr, Vol. St. E 82

II.20

Giacomo Franco

**Çağın en büyük, en güçlü  
Hükümdarlarının ve  
Kumandanlarının silahları ile  
birlikte tasvirleri**

Venetiis, apud Iacobum Francum,  
1596

Kapalı halde 295 × 200 mm,  
Correr Müzesi Resim ve Baskı  
Laboratuvarı, Cilt St. E 82



II.21  
Francesco Sansovino  
**Historia universale  
dell'origine et imperio  
de' Turchi**  
in Venetia, presso Alessandro di  
Vecchi, 1600  
chiuso mm 210 x 150  
Biblioteca del Museo Correr, H 647

Francesco Sansovino (Roma 1521 - Venezia 1583), figlio naturale del celebre architetto Jacopo Tatti, laureatosi nel 1542 nelle scienze giuridiche presso lo Studio di Bologna, giunse nella Serenissima dove lavorò presso celebri tipografie, affiancandovi una intensa attività di pubblicista. Dalla sua penna uscirono almeno novantasei opere destinate al grande pubblico tra le quali la più famosa è *Venetia città nobilissima e singolare* (Venezia 1581), una sorta di guida della città lagunare in tredici libri. Sensibile agli umori culturali e agli interessi dei lettori dell'epoca, pubblicò nel 1560 la prima edizione della *Historia universale dell'origine et imperio de' Turchi*, opera divulgativa con inusitate aperture verso il sempre più potente Impero ottomano. Aperture che, nell'edizione del 1582, gli costarono la censura dell'Inquisizione. A seguito della proclamazione della Sacra Lega, Sansovino pubblicò gli *Annali Turcheschi* del 1571, nei quali egli descrive la vita alla corte del sultano attraverso le biografie dei monarchi ottomani.

*Bibliografia:* Preto 1975, pp. 295-297.  
[Francesca Scarpa]

II.21  
Francesco Sansovino  
**Türklerin Kökeni ve  
İmparatorluklarının Tarihi**  
Venedik, Alessandro di Vecchi, 1600  
Kapalı halde 210 x 150 mm  
Correr Müzesi Kütüphanesi, H 647

Tanınmış mimar Jacopo Tatti'nin oğlu Francesco Sansovino (Roma 1521 - Venedik 1583), 1542'de Bologna Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nden mezun olmuş, sonra Venedik'e yerleşip ünlü matbaacıların yanında çalışmış, birçok eser yayımlamıştı. Kaleminden çıkan yaklaşık 96 kitaptan biri, belki de en önemlisi, *Venetia città nobilissima e singolare* (Çok Soylu ve Eşsiz Venedik) başlıklıdır (Venedik 1581). Bu eser toplam 13 kitaptan oluşan bir Venedik rehberidir. Dönemin kitap okurlarının çıkarlarına ve ruh hallerine duyarlı olan yazar, 1560'ta *Historia universale dell'origine et imperio de' Turchi*'nin ilk edisyonunu yayınlamıştı. Eser, sürekli genişleyen Osmanlı İmparatorluğu hakkında, o güne kadar duyulmamış konuları açık seçik anlatıyordu. Hatta bu yüzden, 1582 tarihli edisyonu Engizisyon'un sansürüne uğradı. Sansovino, Kutsal İttifak'ın kurulmasından sonra, 1571 yılında, *Annali Turcheschi* adlı, Osmanlı hükümdarlarının biyografileri aracılığıyla saray hayatını tasvir ettiği eserini yayınladı.

*Kaynakça:* Preto 1975, s. 295-297.  
[Francesca Scarpa]





Il.22

Gilbert Saulnier Du Verdier

**Compendio dell'histoire  
generali dei Turchi**

in Venetia, presso Gio. Battista  
Scalvinoni, 1662

chiuso mm 230 x 170

Biblioteca del Museo Correr, G 1015

Il.22

Gilbert Saulnier Du Verdier

**Türklerin Genel Tarihinin  
Özeti**

Vendik, Gio. Battista Scalvinoni, 1662

Kapalı halde 230 x 170 mm

Correr Müzesi Kütüphanesi, G 1015



II.23

Giovanni Sagredo

**Memorie istoriche  
de Monarchi Ottomani**

in Venetia, presso Combi & La Nou,  
1677

chiuso mm 260 x 190

Biblioteca del Museo Correr, F 688

Giovanni Sagredo (Venezia 1617-1682) percorse un'importante carriera diplomatica presso le corti di Parigi, Londra e Vienna; ricoprì il prestigioso incarico di procuratore di San Marco e nel 1675 dovette rinunciare al dogado, dopo la morte del doge Niccolò suo fratello, per una sommossa popolare avvenuta durante l'elezione (cfr. Concina 2006, p. 215).

Fu provveditore generale a Palmanova nel 1663, la fortezza che la Serenissima volle in terra friulana come avamposto contro la minaccia ottomana. Fu anche strenuo difensore di Francesco Morosini, accusato al suo ritorno in patria di avere concluso in modo svantaggioso l'estenuante conflitto contro i turchi con l'abbandono di Candia (1669). Del diffuso rancore veneziano per avere perso l'importante isola egea risente anche la presente opera di Sagredo (Venezia 1677) concepita secondo una evidente prospettiva venetocentrica, che incontrò tanto favore del pubblico da essere stampata in diverse successive edizioni.

*Bibliografia:* Concina 2006.

[Francesca Scarpa]

II.23

Giovanni Sagredo

**Osmanlı Hükümdarlarının  
Tarihi Anıları**

Venedik, Combi & La Nou, 1677

Kapalı halde 260 x 190 mm

Correr Müzesi Kütüphanesi,

ms. F 688

Giovanni Sagredo (Venedik 1617-1682), Paris, Londra ve Viyana saraylarında diplomat olarak bulunmuş ve San Marco savcılığı gibi itibarlı bir görevi yerine getirmişti. 1675'te, seçimler sırasında çıkan bir halk ayaklanmasında kardeşi Doge Niccolò'nun ölmesiyle, iktidar sahibi olmaktan vazgeçmek zorunda kaldı (krş. Concina 2006, s. 215).

1663'te, Osmanlı tehdidine karşı kurulmuş olan müstahkem Palmanova kentinin yöneticiliğine getirildi. Ayrıca, Girit'in teslim edilmesi (1669) ile sonuçlanan savaş yüzünden suçlanan Francesco Morosini'yi cesurca savundu. Sagredo, Venediklilerin bu önemli Ege adasının kaybedilmiş olmasından duyduğu öfkeyi, *Osmanlı Hükümdarlarının Tarihi Anıları* (Venedik 1677) adlı kitabında da dile getirmişti. Kitap açıkça Venedik odaklıdır ve halkın büyük bir kesiminin ilgisini çektiğinden birçok baskısı yapılmıştır.

*Kaynakça:* Concina 2006.

[Francesca Scarpa]





Il.24

Kâtip Çelebi

**Una cocca veneziana,  
dall'opera intitolata *Tuhfet  
ül-kibâr fi esfâr ül-bihâr*  
(Dono ai grandi delle  
vittorie navali ottomane)**

XVII secolo, cm 33,2 × 19

Museo del Palazzo Topkapı,

R. 1192

Di Kâtip Çelebi, è una raffigurazione della *Göke*, "cocca", grande galeone da guerra a vela, a tre alberi, fatto eseguire dal Sultano Bayezid II; sulla pagina a lato, sono rappresentati il golfo e la battaglia di Lepanto.

Il.24

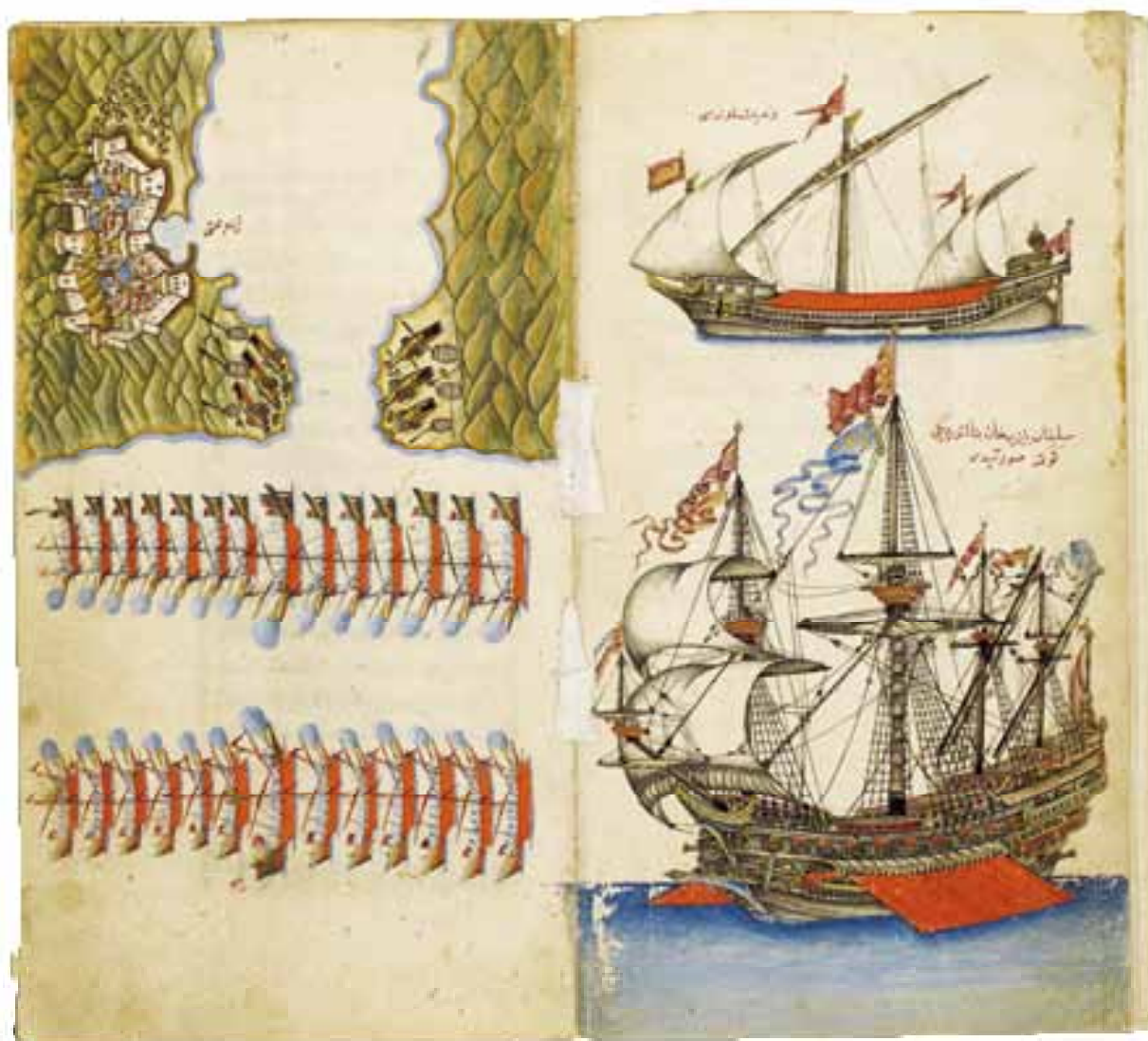
Kâtip Çelebi

***Tuhfet ül-kibâr fi esfâr  
ül-bihâr***

17. yüzyıl, 33,2 × 19 cm

Topkapı Sarayı Müzesi, R. 1192

Kâtip Çelebi'nin Sultan II. Bayezid tarafından yaptırılmış üç direkli göke tasviri; yan sayfada İnebahtı körfezi ve savaşı betimlenmiştir.



## Libri legati al commercio

Piero Lucchi

L’invenzione della stampa a metà del Quattrocento, subito portata a Venezia dalla Germania meridionale, trasformò la città sull’Adriatico nel centro di produzione del libro più importante d’Europa, offrendo l’opportunità a modesti stampatori e autori impegnati nella diffusione del sapere di farsi promotori di edizioni a stampa che potessero diffondere questi utilissimi strumenti al nuovo pubblico dei lettori che si accostavano alla pagina scritta (Lucchi 1978; Lucchi 2002). Fra questi si segnala la figura di Giovanni Antonio Tagliente (1465 circa - 1530 circa), uno *scriptor* di famiglia cittadina veneziana, che volendo rientrare in patria nel 1491, dopo molti anni trascorsi “per tutta Italia” come maestro di scrittura, si era offerto in cambio di un salario annuale di insegnare “il vero segreto et amaistramento de scrivere ogni varietà di lettere” gratuitamente ai giovani della cancelleria ducale e a pagamento di 2 ducati a chiunque volesse imparare “ogni sorte di littera, ch’el vorà, sì antiqua, cancelleresca, mercadantesca, moderna overo bastarda” (Lazzarini 1930). La proposta, allora respinta dal Consiglio dei Dieci, fu accolta l’anno dopo assegnando a Tagliente il posto di sensale al dei Tedeschi reso libero da uno zio defunto. Dopo molti anni, nel 1525 egli dichiarava di esser “provisionato”, cioè stipendiato dalla Repubblica, da ben trentadue anni nel momento in cui chiedeva di poter pubblicare insieme quattro libri: si trattava di un corso completo d’istruzione elementare e pratica: non solo di scrittura, ma anche lettura, tenuta libri e aritmetica. Le sue opere furono ripetutamente ristampate per tutto il secolo, e fra queste si segnarono come veri best seller autonomi il manuale di scrittura *La vera arte dello eccellente scrivere* e il *Libro d’abaco* del suo “consanguineo” Gerolamo Tagliente (del quale Giovanni Antonio fu collaboratore). Nel *Componimento di aritmetica* del 1525 si mostra in due tavole sintetiche l’uso del modo di rappresentare i numeri con le dita, o *indigitatio*, già praticato dai romani e conosciuto dagli arabi in tutto il bacino del Mediterraneo, che agevolava gli scambi commerciali fra lingue diverse. Nel libro di calligrafia, composto quasi tutto da xilografie, dedica una pagina all’alfabeto arabo usato da molti popoli, fra cui i turchi (Vercellin 2001, pp. 76-80). Giovanni Antonio Tagliente fu autore anche di libri rivolti alle donne, che offrivano modelli per cucire e ricamare, libri di lettere da copiare nei commerci e nei rapporti familiari o sentimentali (*Il refugio degli amanti*) e perfino un *Componimento di parlamenti* per prendere la parola in pubblico, di fronte ai potenti. Verso la metà del secolo Domenico Manzoni, nativo di Oderzo, scrisse e fece stampare manuali per l’istruzione di tutti, facendo fondere dei caratteri mobili in lettera mercantesca. Le sue tariffe di moltiplicazioni e divisioni già fatte, come *La breve resolutione di aritmetica*, si proponevano di aiutare gli anziani mercanti ai quali egli si offriva di spiegare gratis l’uso del libro se si rivolgevano alla sua postazione di legno vicino al Gobbo di Rialto.

## Ticari kitaplar

Piero Lucchi

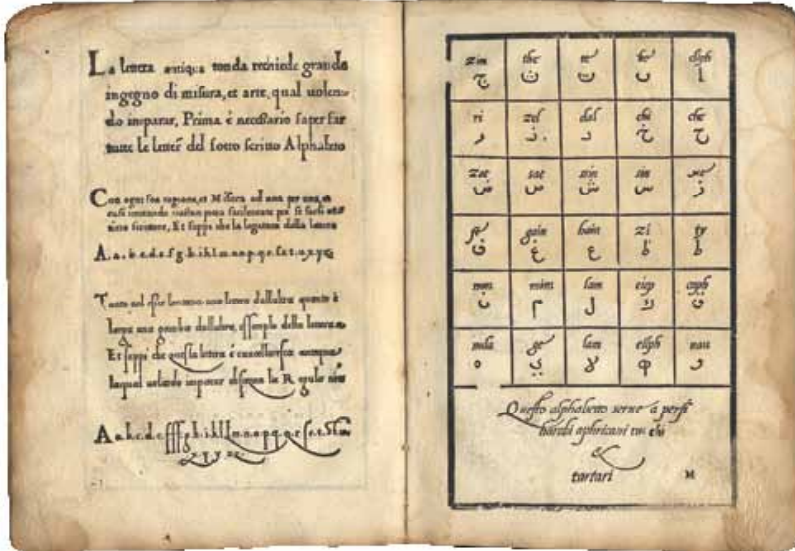
Matbaanın 15. yüzyılın ortasında keşfi ve Güney Almanya’dan hemen Venedik’e gelmesiyle, bu Adriyatik kıyısı şehri Avrupa’nın en önemli kitap üretim merkezi haline geldi; böylece, bilgiyi yaygınlaştırmakla uğraşan küçük yayıncı ve yazarlara kitaplarını basma fırsatı sağlanmış oluyor, çok sayıda basılabilen kitaplar kâğıt üzerindeki yazıya alışık olmayan yeni bir okur kitlesine ulaşabiliyordu (Lucchi 1978, Lucchi 2002). Burada, Venedikli bir aileden gelen Giovanni Antonio Tagliente (1465-1530 civarı) dikkati çeker. Tagliente, hayatının büyük bölümünü “bütün İtalya’da” dolaşan bir yazı üstadı olarak geçirdikten sonra, 1491’de doğduğu şehre dönmek istemiş, genç dukalık kâtiplerine yıllık maaş karşılığında “tüm edebi türlerin yazılmasındaki gerçek sır ve yöntemleri”, ayrıca herkese de iki duka karşılığında “antik, bürokratik, ticari, modern ya da soysuz, ne olursa olsun her tür yazıyı” öğretmeyi önermişti (Lazzarini 1930). Onlar Konseyi’nce o zaman reddedilen öneri ertesi yıl kabul edilmiş, Tagliente’ye Alman gümrük bürosunda, ölen bir amcasından boş kalan komisyonculuk görevi verilmişti. Yıllar sonra, 1525’te, 32 yıldır Cumhuriyet’ten maaş alan Tagliente dört kitabını yayınlama arzusunu dile getirdi. Bu dört kitap sadece yazı yazmayı öğretmiyor, okuma, kütüphanecilik ve aritmetik bilgilerini de içeriyordu. Eserleri yüzyıllarca tekrar tekrar basıldı; aralarından güzel yazı sanatına dair *La vera arte dello eccellente scrivere* adlı el kitabı ile akrabası Gerolamo Tagliente’nin (Giovanni Antonio ile birlikte) yazdığı *Libro d’abaco* (Abaküs Kitabı) gerçek birer best seller olarak kabul edilir. 1525 tarihli *Componimento di aritmetica* adlı, aritmetik üzerine eserindeki iki tabloda sayıları parmaklarla gösterme yöntemini anlatır; daha önce Romalıların uyguladığı ve tüm Akdeniz havzasında Arapların da benimsediği bu yöntem farklı diller arasındaki ticari ilişkileri kolaylaştırıyordu. Hemen hemen bütünüyle ağaçbaskılardan oluşan güzel yazı kitabında, bir sayfa, Türkler dahil birçok halkın kullandığı Arap alfabesine ayrılmıştı (Vercellin 2001, s. 76-80). Giovanni Antonio Tagliente kadınlar için de kitaplar yazmıştı; dikiş nakış modelleri veriyor, iş ve aile ilişkileri veya duygusal ilişkiler (*Il refugio degli amanti* - Aşıkların sığınağı) konusunda mektup örnekleri sunuyordu. Ayrıca yöneticilere hitap etmeyi öğreten *Componimento di parlamenti* adlı kitabı yazmıştı. Yüzyılın yarısına doğru, Oderzolu Domenico Manzoni herkesin kullanabileceği ticari mektup örnekleri içeren el kitapları yazıp bastırdı. Aritmetikte çabuk çözümlere dair başka bir kitabındaki hazır çarpma ve bölme işlemi sonuçları, yaşlı tüccarlara yardım etmeyi amaçlıyordu; eğer yazarın Gobbo di Rialto civarındaki ahşap dükkânına gelirlerse, onlara ücretsiz olarak kitabın kullanımı hakkında bilgi de verecekti.

Il.25  
M. Bartholomeo di Pasi  
**Tariffa de i pesi, e misure  
corrispondenti dal levante al  
ponente [...]**  
in Vinetia, [nelle case di Pietro di  
Nicolini da Sabbio], 1540  
chiuso mm 160 x 110  
Biblioteca del Museo Correr, I 5391

Il.26  
Giovanni Antonio Tagliente  
**Vera arte delo eccellente  
scrivere de diverse varie sorte**  
[in Venetia, per Francesco  
Rampazeto], 1560  
chiuso mm 220 x 160  
Biblioteca del Museo Correr,  
Op. Cicogna 348.10

Il.25  
M. Bartholomeo di Pasi  
**Tariffa de i pesi, e misure  
corrispondenti dal levante al  
ponente [...]**  
**(Doğudan Batı'ya ağırlık  
ölçüleri ve karşılıkları)**  
Venedik, [Pietro di Nicolini da Sabbio  
Evil], 1540  
Kapalı halde 160 x 110 mm  
Correr Müzesi Kütüphanesi, I 5391

Il.26  
Giovanni Antonio Tagliente  
**Vera arte delo eccellente  
scrivere de diverse varie sorte**  
**(Çeşitli edebi türlerde gerçek  
güzel yazı sanatı)**  
[Venedik, Francesco Rampazeto],  
1560  
Kapalı halde 220 x 160 mm  
Correr Müzesi Kütüphanesi,  
Op. Cicogna 348.10

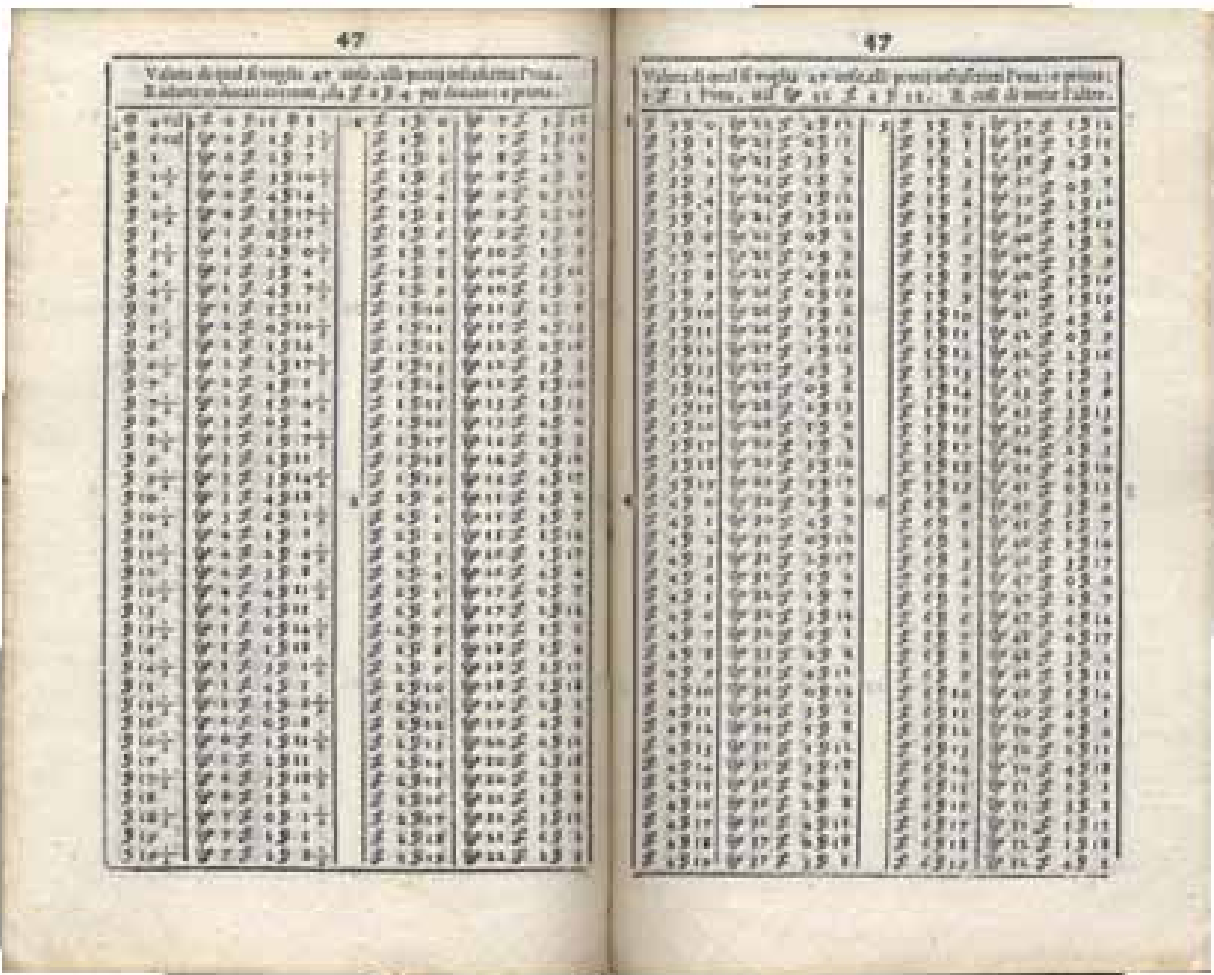


II.27  
Domenico Manzoni  
**La brieve resolutione  
di aritmetica**  
[in Vinegia, al poggio delle gride.  
In Rialto], 1553  
chiuso mm 180 × 120  
Biblioteca del Museo Correr, H 1358

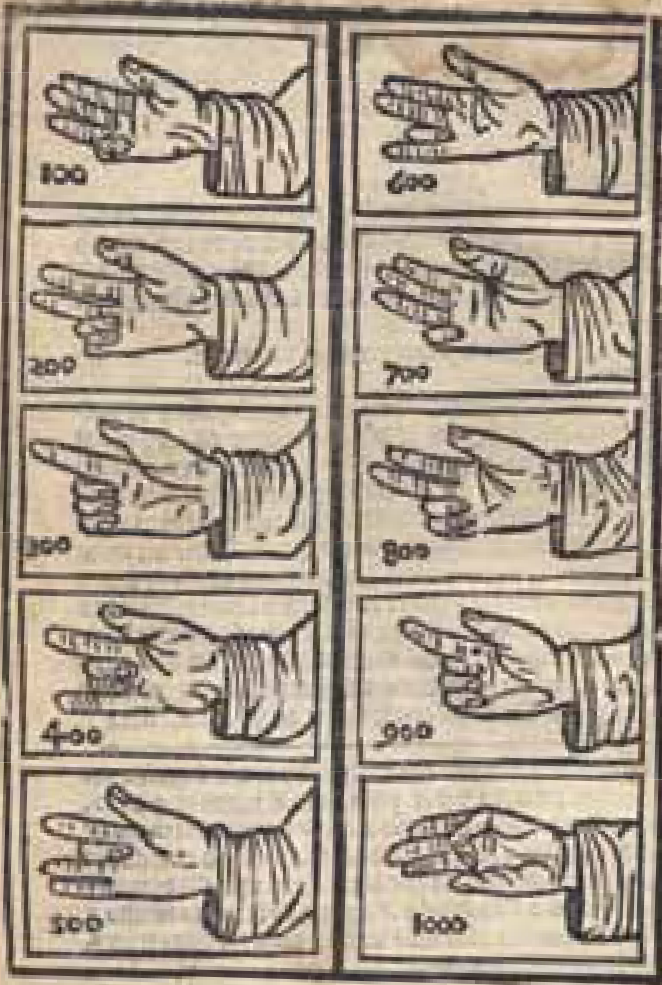
II.28  
Girolamo Tagliente  
**Opera che insegna a fare  
ogni ragione de mercantia...  
intitolata Componimento  
di arithmetica**  
Venezia, Zoppino, 1525  
chiuso mm 160 × 110  
Biblioteca del Museo Correr,  
Op. Cicogna 68.4

II.27  
Domenico Manzoni,  
**La brieve resolutione  
di aritmetica**  
**(Çabuk aritmetik çözümleri)**  
[Venedik, Poggio delle gride. Rialto],  
1553  
Kapalı halde 180 × 120 mm  
Correr Müzesi Kütüphanesi, H 1358

II.28  
Girolamo Tagliente  
**Componimento di  
arithmetica (Aritmetik yapıtı)**  
**adlı her tür ticaret anlayışını  
öğreten eser**  
**(Aritmetik Üzerine Deneme  
başlıklı ... her tür ticaret  
anlayışını öğreten eser)**  
Venedik, Zoppino, 1525  
Kapalı halde 160 × 110 mm  
Correr Müzesi Kütüphanesi,  
Op. Cicogna 68.4







**La moneta veneziana e l’Impero ottomano**

Cristina Crisafulli

Venezia, per la sua posizione logistica e politica, aveva rivestito fin dall’Alto Medioevo un ruolo importante di tramite commerciale tra l’Oriente, sottoposto all’Impero bizantino, e i territori centro-europei, appartenenti al Sacro Romano Impero. La sua moneta assunse progressivamente un ruolo internazionale, in particolare in seguito all’introduzione del ducato d’argento o grosso *matapan*, nel 1194-1205, e quindi grazie al ducato d’oro. Istituito nel 1284, quest’ultimo nominale, per l’alta qualità metallica e la sua immutabilità nel tempo, riuscì ad acquistare una notevole e duratura fiducia anche in territori molto lontani, così che molti studiosi non esitano a identificare in questa moneta il “dollaro del Medio Evo” (cfr. Gorini 1968, p. 597).

Se da un lato tale successo ne comportò la diffusione e l’uso anche in contesti distanti e particolari come La Mecca, dove le fonti tramandano che i prezzi del frumento erano almeno fin dal Quattrocento espressi in ducati, dall’altro fece diventare quasi ovunque questa moneta un modello da seguire (Grierson 1957, pp. 88-93) e su cui speculare grazie all’imitazione e alla falsificazione (Ives, Grierson, 1954).

In età moderna il ducato veneziano, che a partire dal dogato di Francesco Donà (1545-1553) venne comunemente chiamato zecchino, anche se cominciò a subire in Occidente una seria concorrenza da parte di monete prodotte da altri stati europei, tuttavia continuò in Levante a rappresentare la valuta aurea più apprezzata e a essere considerato una delle migliori riserve di valore disponibili (Crisafulli 2001a, pp. 155-158).

Ne danno una forte testimonianza sia una serie di tesori rinvenuti in aree dell’Impero ottomano (Gorini 1973; “Coin Hoards”, I (1975), n. 319; “Coin Hoards”, V (1979), nn. 380; “Coin Hoards”, VII (1985), nn. 647, 700; Ashton 1999), costituiti in larghe proporzioni da esemplari aurei veneziani, sia il vasto numero di zecchini, databili tra la fine del XVI secolo e l’inizio del XVIII secolo, provenienti dallo stesso ambito geografico e presenti in diverse collezioni, che recano una particolare contromarca in caratteri arabi (*sah*) con il significato di “buono” o “autentico”, la quale forniva una garanzia sulla qualità del metallo, permettendo a questi esemplari stranieri di circolare all’interno dei confini dello stato turco senza la necessità di ricorrere continuamente al loro saggio, alla pari quindi delle monete emesse *in loco*. Tale uso probabilmente si diffuse agli inizi del XVIII secolo quando nel mercato ottomano, in seguito alle numerose conquiste territoriali ai danni di Venezia, doveva essere affluito un notevole quantitativo di monete della zecca marciana (Bordeaux, 1910). Curioso è che la punzonatura, come appare in alcuni pezzi in mostra, si ritrovi non solo su esemplari genuini, ma anche su imitazioni che dovevano circolare numerose insieme agli originali.

La foratura, poi, di alcuni di questi zecchini riflette l’utilizzo diffuso di monete come ornamento da parte delle donne orientali, uso indotto dal precetto islamico che proibiva i gioielli d’oro per favorire le riserve di valore in moneta, considerate facilmente reinseribili nel mercato (Tucci 1979, pp. 91-92).

Da sottolineare che la bilancia commerciale tra l’Occidente e l’Oriente fin dall’Alto Medioevo pendeva sempre a favore di quest’ultimo così da favorire un flusso continuo, talvolta quasi emorragico, del metallo monetato verso il Levante (Braudel 1966, pp. 422-424; Subrahmanyam 1991, pp. 388-391). Questo fenomeno riguardava, per il suo ruolo commerciale, in modo particolare Venezia, e così,

nonostante gli altissimi livelli produttivi raggiunti dalla zecca lagunare, i territori marittimi veneziani, i più diretti interlocutori di quelli ottomani, continuavano sempre a lamentare una scarsa liquidità (Tucci 1979, pp. 72, 78).

Venezia cercava allora di diffondere in Levante oltre alla sua più prestigiosa moneta anche i nominali argentei più elevati, spesso attraverso le sue province marittime. Queste aspirazioni non ebbero, però, in età moderna, molto successo perché reali spagnoli, talleri olandesi e infine talleri austriaci godettero di più ampia fiducia e diffusione rispetto a ducati, ducatonì, scudi, galeazze di emissione veneziana.

Non molti risultati si ottennero nemmeno in quei casi in cui la città cercò di imitare le monete concorrenti, richiamandone il tipo, così come avvenne nel 1687 con i leoni per il Levante di Francesco Morosini i quali dichiaratamente si ispiravano, con la inconsueta posa del leone di San Marco rampante, a quelli d’Olanda (Papadopoli 1893-1919, II, p. 248).

Limitato fu, infine, anche il successo dei talleri veneziani emessi a partire dal 1755 con il doge Francesco Loredan, ispirati a quelli austriaci di Maria Teresa, in quanto la loro circolazione in Oriente non riuscì a imporsi e si limitò a un territorio piuttosto ristretto che comprendeva alla fine solo il retroterra ottomano del litorale adriatico (Tucci 1979, pp. 81-83). Eppure, esclusivamente per la produzione di tali esemplari, Venezia non aveva esitato a equipaggiarsi di costose macchine, come il torchio a bilanciere o la trafilatura, il cui uso in Laguna aveva comportato non poche difficoltà (Crisafulli 2001b).



## Venedik paraları ve Osmanlı İmparatorluğu

Cristina Crisafulli

Venedik, coğrafi ve siyasi konumu nedeniyle ortaçağ sonundan itibaren Bizans İmparatorluğu egemenliği altındaki Doğu ile Kutsal Roma İmparatorluğu'na ait Orta Avrupa toprakları arasında ticari aracı olarak çok önemli bir rol oynadı. Venedik parası zamanla uluslararası bir role sahip oldu, özellikle 1194-1205 arasında gümüş dukalar ve büyük *matapan*'lar (duka altınları) piyasaya çıkınca daha da önem kazandı. 1284 yılında darp edilen altın dukaya, maden içeriğinin kalitesi ve zaman içinde bu içeriğin değişmemesi nedeniyle çok uzak topraklarda bile her zaman güvenilir. Dolayısıyla araştırmacılar bu parayı "ortaçağ doları" olarak tanımlamakta asla tereddüte düşmezler (krş. Gorini 1968, s. 597).

Bu başarı, bir yandan Venedik altının yaygınlaşmasına ve çok farklı ve uzak bağlamlarda kullanılmasına, diğer yandan da her yerde model alınmasına (Grierson 1957, s. 88-93), taklit edilmesine ve sahtelerinin yapılmasına neden oldu (Ives, Grierson, 1954). Bazı kaynaklar 15. yüzyıldan itibaren Mekke'de buğday fiyatlarının duka ile belirlendiğini yazar.

Modern çağda, Francesco Donà'nın dogelik döneminden itibaren (1545-1553) Venedik dukası *zecchino* adını aldı. Aslında o yıllarda diğer Avrupa devletlerinin paralarıyla ciddi bir rekabete girmişti, yine de Doğu Akdeniz'de altın stardartını temsil eden ve rezervde tutulabilecek en iyi altın para olarak düşünüldü (Crisafulli 2001a, s. 155-158).

Bu düşüncenin en önemli tanıklarından biri, Osmanlı İmparatorluğu topraklarında bulunan ve çok sayıda Venedik *zecchino*'su içeren hazinelerdir (Gorini 1973; "Coin Hoards", I, n. 319; "Coin Hoards", V, nn. 380, 394; "Coin Hoards", VII, nn. 647, 700; Ashton 1999). Bir diğeri ise 16. yüzyıl sonu ile 18. yüzyıl başında dolaşımda olan, yine aynı coğrafyadan gelip birçok koleksiyonda yer alan sayısız sikkedir. Bu sikkelere Arapça harflerle "sah" damgası basılmıştır. "İyi" ya da "hakiki" anlamına gelen "sah", madenin kalitesinin güvencesiydi. Böylece Venedik altın sikkesi yabancı para olduğu halde Osmanlı devleti sınırları içinde, yerel paraya başvurulmadan kolayca kullanılmaktaydı. Nedeni büyük olasılıkla 18. yüzyılın başlarında, Osmanlıların sayısız fetihleri sonucunda, Venedik darphanesinden çıkma önemli miktarda paranın piyasaya akmasıydı (Bordeaux, 1910). Sergideki bazı parçalarda görüldüğü gibi, gerçek paralarda kullanılan damganın, büyük olasılıkla piyasaya çok sayıda sürülmüş olan taklitlerinde de bulunması çok ilginçtir.

Paradaki delik, Doğulu kadınların bu altınları takı olarak da kullandığını gösterir. Oysa, İslami ilkelere göre altın takı kullanımı yasaktı. Bu yasak, piyasaya hemen sürülebilecek altın para rezervini güçlendirme amacını da taşıyordu (Tucci 1979, s. 91-92).

Batı ile Doğu arasındaki ticaret dengesi, ortaçağın sonlarından itibaren hep Doğu'nun lehine olmuştu; dolayısıyla Doğu Akdeniz'e sürekli bir para akışı vardı, hatta bazen bu akış durdurulamıyordu (Braudel 1966, s. 422-424; Subrahmanyam 1991, s. 388-391). Bu olay ticari rolü açısından özellikle Venedik'i yakından ilgilendiriyordu. Venedik darphanesinin bol üretimine rağmen, kıyı şeridinde, Osmanlılarla sürekli ilişkide olan tüccarlar nakit para bulamamaktan şikâyetçiydi. (Tucci 1979, pp. 72, 78).

Venedik o zamanlar Doğu'ya yalnızca altın sikkelerini değil, itibarlı gümüş parasını da, çoğu zaman kendisine bağlı kıyı kentleri aracılığıyla yaymaya çalışmıştı. Ama modern çağda bu konuda fazla başarılı olamadı, çünkü İspanyol real'i, Hollanda ve Avusturya taler'i daha yaygındı ve Venedik paralarına -*ducati*, *ducaton*i, *scudi*, *galeazze*- oranla bu paralara daha fazla güven duyuluyordu.

Venedik, rakip paraları taklit etmeye çalıştığında da fazla sonuç elde edemedi. 1687'de, Francesco Morosini'nin Doğu için hazırlattığı, Aziz Marco aslanını alışılmamış pozlarda gösteren *leone*'ler, açıkça Hollanda *taler*'ine benzetilmişti (Papa-dopoli 1893-1919, II, s. 248).

1755'te, Doge Francesco Loredan döneminde çıkarılan ve Avusturya'daki Maria Teresa sikkelerinin etkisini gösteren Venedik *tallero*'su da başarılı olmadı. Doğuda kabul görmedi, yalnızca Adriyatik sahilinin Osmanlı egemenliğindeki iç bölgelerinde sınırlı bir kullanım alanı buldu (Tucci 1979, pp. 81-83). Oysa Venedik sırf bu sikkeleri üretebilmek için pahalı makinelere yatırım yapmıştı. Bunlara örnek olarak darphane ve haddehanedeki kullanımı büyük güçlüklerle yol açan makineleri verebiliriz (Crisafulli 2001b).

II.29

Pasquale Cicogna (1585-1595),  
zecca di Venezia

### Zecchino

D/ PASC.CICO. .S/.M/.V/E/N/E.; san Marco  
in piedi porge il vessillo al doge  
genuflesso; lungo l'asta, [D/V/]X;  
sopra il doge, una contromarca turca  
(*sah* = buono) dell'inizio del XVIII  
secolo

R/ .SIT.T.XPE.DAT.Q.TV. REGIS.ISTE.DV[CA]T.;  
il Redentore benedicente in  
un'aureola di venti stelle  
AV, ø mm 22; g 3,46; h 1  
Museo Correr, Raccolta Papadopoli  
6019

*Bibliografia: CNI, VII, p. 509, n. 210.*

II.30

Domenico Contarini (1659-1675),  
zecca di Venezia

### Zecchino

D/ DOMIN.CONT S/.M/.V/E/N/E/T; san  
Marco in piedi porge il vessillo al  
doge genuflesso; lungo l'asta, D/V/X;  
dietro il doge, una contromarca turca  
(*sah* = buono) dell'inizio del XVIII  
secolo

R/ SIT.T.XPE.DAT.Q.TV. REGIS.ISTE.DVCA; il  
Redentore benedicente in un'aureola  
di sedici stelle  
AV, ø mm 20; g 3,49; h 9  
Museo Correr, Raccolta Papadopoli  
6667

*Bibliografia: CNI, VIII, p. 267, n. 237.*

II.29

Pasquale Cicogna (1585-1595),  
Venedik darphanesi

### Zecchino

Ön yüz: PASC.CICO. .S/.M/.V/E/N/E.; Aziz  
Marco ayakta bayrağı diz çökmüş  
dogeye uzatmış; gönder boyunca,  
[D/V/]X. Dogenin üzerinde (sah =  
hakiki)

18. yüzyıl başı

Arka yüz: .SIT.T.XPE.DAT.Q.TV. REGIS.ISTE.  
DV[CA]T.; Yirmi yıldızlı bir ayla  
kutsayan Hazreti İsa  
Altın; ø 22 mm; 3,46 g; 1 h  
Correr Müzesi, Papadopoli  
Koleksiyonu 6019  
*CNI, VII, s. 509, n. 210*

*Kaynakça: CNI, VII, p. 509, n. 210.*

II.30

Domenico Contarini (1659-1675),  
Venedik darphanesi

### Zecchino

Ön yüz: DOMIN.CONT S/.M/.V/E/N/E/T; Aziz  
Marco ayakta bayrağı diz çökmüş  
dogeye uzatmış; gönder boyunca,  
D/V/X. Dogenin arkasında (sah =  
hakiki)

18. yüzyıl başı

Arka yüz: SIT.T.XPE.DAT.Q.TV. REGIS.ISTE.  
DVCA; On altı yıldızlı bir ayla  
kutsayan Hazreti İsa  
Altın; ø 20 mm; 3,49 g; 9 h  
Correr Müzesi, Papadopoli  
Koleksiyonu 6667

*Kaynakça: CNI, VIII, s. 267, n. 237.*



Il.31

Imitazione di zecchino di Domenico Contarini (1659-1675), zecca incerta occidentale

### **Zecchino**

D/ .DOMIN COANT.

.s(speculare)/M/V/E/N/E/T; san Marco in piedi porge il vessillo al doge genuflesso; lungo l'asta, D/V/X; dietro il santo e dietro il doge, una contromarca turca (*sah* = buono) dell'inizio del XVIII secolo

R/ .SIT.T.XPE DAT Q TV .REGIS ISTE.DVA. (tutte le S speculari); il Redentore benedicente in un'aureola di quindici stelle

AV, ø mm 22; g 3,48; h 12

Museo Correr, Raccolta Papadopoli 16245

*Bibliografia:* Castellani 1925, n. 16245.

Il.32

Imitazione di zecchino di Domenico Contarini (1659-1675), zecca incerta occidentale

### **Zecchino**

D/ .DOMIN CONT.

.s(speculare)/.M/.V/E/N/E/T; san Marco in piedi porge il vessillo al doge genuflesso; lungo l'asta, D/V/X; dietro il doge, una contromarca turca (*sah* = buono) dell'inizio del XVIII secolo

R/ SIT T XPE DAT O T. .BBOIS ISTE DVCA.; il Redentore benedicente in un'aureola di sedici stelle

AV, ø mm 21; g 3,44; h 6

Museo Correr, Raccolta Papadopoli 16248

*Bibliografia:* Castellani 1925, n. 16248.

Il.31

Domenico Contarini'nin (1659-1675) altın sikke taklidi, belirsiz batı darpanesi

### **Zecchino**

Ön yüz: .DOMIN COANT. .S/M/V/E/N/E/T;

Aziz Marco ayakta bayrağı diz çökmüş dogeye uzatmış ; gönder boyunca, D/V/X. Ermişin ve dogenin arkasında, Türkçe bir yazı (*sah* = hakiki) 18. yüzyıl başı

Arka yüz: .SIT.T.XPE DAT Q TV .REGIS ISTE.

DVA.; on beş yıldızlı bir aylayla kutsayan Hazreti İsa

Altın; ø 22 mm; 3,48 g; 12 h

Correr Müzesi, Papadopoli Koleksiyonu 16245

*Kaynakça:* Castellani 1925, n. 16245.

Il.32

Domenico Contarini'nin (1659-1675) altın sikke taklidi, belirsiz batı darpanesi

### **Zecchino**

Ön yüz: .DOMIN CONT. .S/.M/.V/E/N/E/T;

Aziz Marco ayakta bayrağı diz çökmüş dogeye uzatmış; gönder boyunca, D/V/X. Dogenin arkasında, Türkçe bir yazı (*sah* = hakiki) 18. yüzyıl başı

Arka yüz: SIT T XPE DAT O T. .BBOIS ISTE

DVCA.; On altı yıldızlı bir aylayla kutsayan Hazreti İsa

Altın; ø 21 mm; 3,44 g; 6 h

Correr Müzesi, Papadopoli Koleksiyonu 16248

*Kaynakça:* Castellani 1925, n. 16248.



II.33  
Gerolamo Priuli (1559-1567),  
zecca di Venezia  
**Ducato**  
D/ HIER.PRIOLO.DVX.S.M.VENETVS; san  
Marco seduto porge il vessillo al  
doge genuflesso  
R/ DVCATVS VENETVS.; leone alato con  
zampe posteriori sul mare e anteriori  
sulla terra delle quali la destra poggia  
sul libro aperto; di fronte, un monte  
con castello turrito; in esergo (stella  
a cinque punte)124(stella a cinque  
punte)  
AR, ø mm 43; g 32,85; h 3  
Museo Correr, Raccolta Papadopoli  
5772

*Bibliografia: CNI, VII, p. 379, n. 93.*

II.34  
Gerolamo Priuli (1559-1567),  
zecca di Venezia  
**Ducato**  
D/ come il cat. precedente  
R/ come il cat. precedente, ma  
DVCATVS.VENETVS; in esergo  
(fiore)124(fiore)  
AR, ø mm 41; g 32,66; h 5  
Museo Correr, Raccolta Papadopoli  
5773

*Bibliografia: CNI, VII, p. 379, n. 90.*

II.33  
Gerolamo Priuli (1559-1567),  
Venedik darphanesi  
**Duka**  
Ön yüz: HIER.PRIOLO.DVX.S.M.VENETVS;  
Aziz Marco oturmuş durumda bayrağı  
diz çökmüş dogeye uzatmış  
Arka yüz: DVCATVS VENETVS.; kanatlı  
aslan arka ayakları denizde ön ayakları  
karada, sağ tek ön ayak açık bir  
kitabın üzerinde; karşısında bir tepe,  
tepenin üzerinde kuleli bir kale;  
üzerindeki yazı, 124  
Gümüş; ø 43 mm; 32,85 g; 3 h  
Correr Müzesi, Papadopoli  
Koleksiyonu 5772

*Kaynakça: CNI, VII, s. 379, n. 93.*

II.34  
Gerolamo Priuli (1559-1567),  
Venedik darphanesi  
**Duka**  
Bir önceki örneğe benzeyen sikke  
Arka yüz: Yukarıdaki aynı özellikleri  
taşımaktadır, ama DVCATVS.VENETVS;  
üzerindeki yazı, (çiçek)124(çiçek)  
Gümüş; ø 41 mm; 32,66 g; 5 h  
Correr Müzesi, Papadopoli  
Koleksiyonu 5773

*Kaynakça: CNI, VII, s. 379, n. 90.*



II.35

Nicolò da Ponte (1578-1585),  
zecca di Venezia

### **Scudo da otto lire con santa Giustina**

D/ .NIC.DE PONTE. .DVX.S.M.VENET.; san  
Marco seduto in trono porge il  
vessillo al doge genuflesso; in  
esergo (fiore) MA.C (fiore)  
R/ MEMOR ERO TVI IVSTINA VIRG; santa  
Giustina stante di fronte con palma e  
libro; dietro, un leone; in esergo  
(triangolo)160(triangolo)  
AR, ø mm 44; g 35,73; h 4  
Museo Correr, Raccolta Papadopoli  
5953

*Bibliografia: CNI, VII, p. 449, n. 42.*

II.36

Nicolò da Ponte (1578-1585),  
zecca di Venezia

### **Scudo da otto lire con santa Giustina**

D/ come il cat. precedente, ma NIC.DE  
PONTE<sub>x</sub> (fiore)DVX.S.M.VENET.; in esergo  
(fiore)P(fiore)c(fiore)  
R/ come il cat. precedente  
AR, ø mm 45; g 36,14; h 4  
Venezia, Museo Correr, Raccolta  
Papadopoli 5954

*Bibliografia: CNI, VII, p. 460, n. 131.*

II.35

Nicolò da Ponte (1578-1585),  
Venedik darphanesi

### **Azize Giustina tasvirli sekiz liralık scudo**

Ön yüz: .NIC.DE PONTE. .DVX.S.M.VENET.;  
Aziz Marco tahtında oturmuş bayrağı  
diz çökmüş dogeye uzatmış;  
üzerindeki yazı, (çiçek) MA.C (çiçek)  
Arka yüz: MEMOR ERO TVI IVSTINA VIRG;  
Azize Giustina önde hurma dalı ve  
kitapla; arkada, bir aslan; üzerindeki  
yazı (üçgen)160(üçgen)  
Gümüş; ø 44 mm; 35,73 g; 4 h  
Correr Müzesi, Papadopoli  
Koleksiyonu 5953

*Kaynakça: CNI, VII, s. 449, n. 42.*

II.36

Nicolò da Ponte (1578-1585),  
Venedik darphanesi

### **Bir önceki örneğe benzeyen scudo**

Ön yüz: Yukarıdaki aynı özellikleri  
taşımaktadır, ama NIC.DE PONTE<sub>x</sub> (çiçek)  
DVX.S.M.VENET.; üzerindeki yazı, (çiçek)  
P(çiçek)c(çiçek)  
Arka yüz: Yukarıdaki aynı özellikleri  
taşımaktadır  
Gümüş; ø mm 45; g 36,14; h 4  
Correr Müzesi, Papadopoli  
Koleksiyonu 5954

*Kaynakça: CNI, VII, s. 460, n. 131*





II.37  
Marino Grimani (1595-1605), zecca di Venezia  
**Scudo della croce**  
D/ MARINVS.GRIMANO.DVX.VENE; croce formata da quattro foglie di cardo; accantonata da quattro foglie di vite; in esergo (fiore)s.m(fiore)  
R/ (fiore)SANCTVS.MARCVS.VENETVS(fiore); leone in scudo ornato di fogliame; in esergo (fiore)140(fiore)  
AR, ø mm 42; g 31,42; h 9  
Museo Correr, Raccolta Papadopoli 6122

*Bibliografia: CNI, VII, p. 531, n. 27.*

II.38  
Marino Grimani (1595-1605), zecca di Venezia  
**Scudo della croce**  
D/ come il cat. precedente, ma in esergo (fiore)m.v(fiore)  
R/ come il cat. precedente  
AR, ø mm 42; g 31,47; h 1  
Museo Correr, Raccolta Papadopoli 6123

*Bibliografia: CNI, VII, p. 532, n. 43.*

II.37  
Marino Grimani (1595-1605), Venedik darphanesi  
**Haçlı scudo**  
Ön yüz: MARINVS.GRIMANO.DVX.VENE; dört yabanenginarı yaprağından oluşmuş bir haç; dört asma yaprağından dolayı kenarda; üzerindeki yazı, (çiçek) s.m(çiçek)  
Arka yüz: (çiçek)SANCTVS.MARCVS.VENETVS(çiçek); yapraklarla süslü kalkanda aslan, (çiçek)140(çiçek)  
Gümüş; ø 42 mm; 31,42 g; 9 h  
Correr Müzesi, Papadopoli Koleksiyonu 6122

*Kaynakça: CNI, VII, s. 531, n. 27.*

II.38  
Marino Grimani (1595-1605), Venedik darphanesi  
**Bir önceki örneğe benzeyen scudo**  
Ön yüz: Yukarıdaki aynı özellikleri taşımaktadır, ama üzerindeki yazı, (çiçek)m.v(çiçek)  
Arka yüz: Yukarıdaki aynı özellikleri taşımaktadır  
Gümüş; ø 42 mm; 31,47 g; 1 h  
Correr Müzesi, Papadopoli Koleksiyonu 6123

*Kaynakça: CNI, VII, p. 532, n. 43.*





II.39

Francesco Morosini (1688-1694),  
zecca di Venezia

**Leone per il Levante (I tipo)**

D/ FRAN.MAVROC .S/.M/.V/E/N/E/T; san  
Marco in piedi a sinistra tiene il libro  
e benedice con la destra il doge  
genuflesso che tiene il vessillo; lungo  
l'asta, D/V/X.; in esergo, .A.G.

R/ FIDES ET VICTORIA; leone rampante,  
con zampe anteriori aperte, tiene una  
croce e una palma

AR (dorato), ø mm 43; 27,20 g; h 5  
Museo Correr, SVen 1441

*Bibliografia: CNI, VIII, p. 333, n. 34.*

II.40

Francesco Morosini (1688-1694),  
zecca di Venezia

**Leone per il Levante (I tipo)**

D/ come il cat. precedente, ma in  
esergo (stella) A.G(stella)  
AR, ø mm 44; g 26,55; h 11  
Museo Correr, Raccolta Papadopoli  
6854

*Bibliografia: CNI, VIII, p. 333, n. 33.*

II.39

Francesco Morosini (1688-1694),  
Venedik darphanesi

**Doğu için leone (I. tip)**

Ön yüz: FRAN.MAVROC .S/.M/.V/E/N/E/T;  
Ermis Marco ayakta sol elinde bir  
kitap tutuyor ve sağ eliyle bayrağı  
tutan diz çökmüş dogeyi kutsuyor;  
gönder boyunca, D/V/X.; üzerindeki  
yazı, .A.G.

Arka yüz: FIDES ET VICTORIA; kanatlı  
aslan, ön ayaklar açık biçimde, bir haç  
ve bir hurma dalı tutuyor.

Gümüş (altın kaplı); ø 43 mm;  
27,20 g; h 5

Correr Müzesi, Papadopoli  
Koleksiyonu, SVen 1441

*Kaynakça: CNI, VIII, s. 333, n. 34.*

II.40

Francesco Morosini (1688-1694),  
Venedik darphanesi

**Bir önceki örneğe benzeyen  
sikke**

Ön yüz: Yukarıdaki aynı özellikleri  
taşımaktadır, ama üzerindeki yazı,  
(yıldız)A.G(yıldız).

Gümüş; ø 44 mm; 26,55 g; 11 h  
Correr Müzesi, Papadopoli  
Koleksiyonu 6854

*Kaynakça: CNI, VIII, s. 333, n. 33.*



II.41  
Francesco Morosini (1688-1694),  
zecca di Venezia  
**Leone per il Levante (II tipo)**  
D/ FRAN.MAVROC. .S/.M/.V/E/N/E/T.; tipo  
simile al precedente; in esergo (fiore)  
I.B(fiore)  
R/ FIDES.ET VICTORIA; leone rampante,  
con zampe anteriori rivolte a destra,  
tiene una croce e una palma  
AR, ø mm 43; g 26,53; h 5  
Museo Correr, Raccolta Papadopoli  
6855

*Bibliografia:* CNI, VIII, p. 335, n. 52.

II.42  
Francesco Morosini (1688-1694),  
zecca di Venezia  
**Mezzo leone per il Levante  
(II tipo)**  
D/ FRAN.MAVROC. S/.M/.V/E/N/E/T.; tipo  
simile al precedente; in esergo, .I.B.  
R/ come il cat. precedente  
AR, ø mm 36; g 13,19; h 10  
Museo Correr, Raccolta Papadopoli  
6856

*Bibliografia:* CNI, VIII, p. 335, n. 53.

II.41  
Francesco Morosini (1688-1694),  
Venedik darphanesi  
**Doğu için leone (II. tip)**  
Ön yüz: FRAN.MAVROC. .S/.M/.V/E/N/E/T.;  
önceki örneğe benzer; üzerindeki  
yazı, (çiçek)I.B(çiçek)  
Arka yüz: FIDES.ET VICTORIA; kanatlı  
aslan, ön ayaklar sağ tarafa doğru, bir  
haç ve bir hurma dalı tutuyor  
Gümüş; ø 43 mm; 26,53 g; 5 h  
Correr Müzesi, Papadopoli  
Koleksiyonu 6855

*Kaynakça:* CNI, VIII, s. 335, n. 52.

II.42  
Francesco Morosini (1688-1694),  
Venedik darphanesi  
**Doğu için yarım leone (II. tip)**  
Ön yüz: FRAN.MAVROC. S/.M/.V/E/N/E/T.;  
önceki örneğe benzer; üzerindeki  
yazı, .I.B.  
Arka yüz: Yukarıdaki gibi  
Gümüş; ø 36 mm; 13,19 g; 10 h  
Correr Müzesi, Papadopoli  
Koleksiyonu 6856

*Kaynakça:* CNI, VIII, s. 335, n. 53.



Il.43

Alvise Pisani (1735-1741),  
zecca di Venezia

**Leone per le province  
marittime detto galeazza**

D/ S\*M\*VENETVS ALOY:\*PISANI\*D\*; san  
Marco in piedi a sinistra tiene il libro  
e benedice con la destra il doge  
genuflesso che tiene il vessillo; sulla  
bandiera, leoncino in piedi; in esergo,  
\*1736\*

R/ PROVINCIJS MARITIMIS DATVM; galera a  
tre alberi; sul mare altre due navi;  
sulla destra, due monti con due  
castelli; in esergo, \*XII\*

AR, ø mm 38; g 18,13; h 4

Museo Correr, Raccolta Papadopoli  
7072

*Bibliografia: CNI, VIII, p. 441, n. 590.*

Il.44

Alvise Pisani (1735-1741),  
zecca di Venezia

**Leone per le province  
marittime detto galeazza**

1736

D/ come il cat. precedente

R/ come il cat. precedente

AR, ø mm 38; g 18,97; h 2

Museo Correr, SVen 1614

*Bibliografia: CNI, VIII, p. 441, n. 590.*

Il.43

Alvise Pisani (1735-1741),  
Venedik darphanesi

**Sikke. Venedik'e bağlı  
kıyılarda galeazza denen  
leone**

Ön yüz: S\*M\*VENETVS ALOY:\*PISANI\*D\*;  
Aziz Marco ayakta sol elinde bir kitap  
tutuyor ve sağ eliyle bayrağı tutan diz  
çökmüş dogeyi kutsuyor; bayrağın  
üzerinde, ayakta küçük bir aslan;  
üzerindeki yazı, \*1736\*.

Arka yüz: PROVINCIJS MARITIMIS DATVM;  
üç direkli yelkenli gemi; denizde iki  
gemi daha var; sağda, iki kaleli iki  
tepe; üzerindeki yazı, \*XII\*.

Gümüş; ø 38 mm; 18,13 g; 4 h

Correr Müzesi, Papadopoli

Koleksiyonu 7072

*Kaynakça: CNI, VIII, s. 441, n. 590.*

Il.44

Alvise Pisani (1735-1741),  
Venedik Darphanesi

**Sikke. Venedik'e bağlı  
kıyılarda galeazza denen  
leone**

1736

Ön yüz: Yukarıdaki aynı özellikleri  
taşımaktadır

Arka yüz: Yukarıdaki aynı özellikleri  
taşımaktadır

Gümüş, çap 38 mm; 18.97 g; h 2

Venedik, Correr Müzesi, SVen 1614

*Kaynakça: CNI, VIII, s. 441, n. 590.*



II.45  
Francesco Loredan (1752-1762),  
zecca di Venezia  
**Tallero per il Levante**  
D/ FRANC.LAUREDANO DUCE 1756; leone  
rampante a sinistra entro scudo  
R/ (stella)RESPUBLICA VENETA(stella);  
busto di Venezia a destra con corno  
ducale e manto di ermellino  
AR, ø mm 41; g 28,60; h 6  
Museo Correr, Raccolta Papadopoli  
7138

*Bibliografia: CNI, VIII, p. 469, n. 78.*

II.46  
Francesco Loredan (1752-1762),  
zecca di Venezia  
**Tallero per il Levante**  
D/ come il cat. precedente, ma  
(trifoglio)FRANC.LAUREDANO DUCE  
J756(trifoglio)  
R/ come il cat. precedente, ma (fiore)  
RESPUBLICA VENETA(fiore)  
AR, ø mm 41; g 28,35; h 6  
Museo Correr, Raccolta Papadopoli  
7139

*Bibliografia: CNI, VIII, p. 470, n. 80.*

II.45  
Francesco Loredan (1752-1762),  
Venedik darphanesi  
**Doğu için Tallero**  
Ön yüz: FRANC.LAUREDANO DUCE 1756;  
solda kalkan içinde kanatlı aslan.  
Arka yüz: (yıldız)RESPUBLICA  
VENETA(yıldız); dogelere özgü başlık ve  
ermin peleriniyle Venedik.  
Gümüş; ø 41 mm; 28,60 g; 6 h  
Correr Müzesi, Papadopoli  
Koleksiyonu 7138

*Kaynakça: CNI, VIII, s. 469, n. 78.*

II.46  
Francesco Loredan (1752-1762),  
Venedik darphanesi  
**Doğu için Tallero**  
Ön yüz: Yukarıdaki örnek gibi, ama  
(yonca)FRANC.LAUREDANO DUCE  
J756(yonca).  
Arka yüz: Yukarıdaki örnek gibi, ama  
(çiçek)RESPUBLICA VENETA(çiçek).  
Gümüş; ø 41 mm; 28,35 g; 6 h  
Correr Müzesi, Papadopoli  
Koleksiyonu 7139

*Kaynakça: CNI, VIII, s. 470, n. 80.*





II.47

Ludovico Manin (1789-1797), zecca di Venezia

### **Tallero per il Levante**

D/ (fiore)LUDOVICO MANIN DUCE(fiore)(foglia)(fiore); leone seduto a destra, con testa a sinistra, tiene la zampa anteriore sinistra sul libro aperto e poggia su una mensola che reca l'iscrizione: .A. .s.; in esergo (fiore)1789(fiore)

R/ (fiore)RESPUBLICA VENETA(fiore)(foglia)(fiore); busto di donna diademata a destra con i capelli sciolti e un manto di ermellino sulle spalle; taglio ornato a fogliame

AR, ø mm 40; g 28,33; h 12

Museo Correr, Raccolta Papadopoli 7304

*Bibliografia:* CNI, VIII, p. 553, n. 121.  
[Cristina Crisafulli]

II.48

Ludovico Manin (1789-1797), zecca di Venezia

### **Tallero per il Levante in oro da 12 zecchini**

D/ come il cat. precedente, ma in esergo (fiore)1791(fiore)

R/ come il cat. precedente

AV, ø mm 41; g 41,86; h 12

Museo Correr, Raccolta Papadopoli 7307

*Bibliografia:* CNI, VIII, p. 553, n. 123.  
[Cristina Crisafulli]

II.47

Ludovico Manin (1789-1797), Venedik darphanesi

### **Doğu için Tallero**

Ön yüz: (çiçek)LUDOVICO MANIN DUCE(çiçek)(yaprak)(çiçek); sağda oturan bir aslan, başı solda, sol ön ayağını açık bir kitabın üzerine koymuş ve şu yazının olduğu bir rafa dayanmış: .A. .s.; üzerindeki yazı, (çiçek)1789(çiçek).

Arka yüz: (çiçek)RESPUBLICA VENETA(çiçek)(yaprak)(çiçek); sağda saçlarını dökmüş taçlı bir kadın, omuzunda erminden pelerin; kenarı yapraklarla süslü.

Gümüş; ø 40 mm; 28,33 g; 12 h

Correr Müzesi, Papadopoli Koleksiyonu 7304

*Kaynakça:* CNI, VIII, s. 553, n. 121.  
[Cristina Crisafulli]

II.48

Ludovico Manin (1789-1797), Venedik darphanesi

### **Doğu için 12 zecchino değerinde Tallero**

Ön yüz: Yukarıdaki gibi, ama üzerindeki yazı, (çiçek)1791(çiçek).

Arka yüz: Yukarıdaki gibi.

Altın; ø 41 mm; 41,86 g; 12 h

Correr Müzesi, Papadopoli Koleksiyonu 7307

*Kaynakça:* CNI, VIII, s. 553, n. 123.  
[Cristina Crisafulli]



II.49  
Carlo Contarini (1655-1656)  
**Zecchino**  
D/ DVX CAROL.CONT / S.M.VENET  
Sulla sinistra, san Marco, in piedi  
consegna la bandiera al doge  
inginocchiato di fronte a lui  
R/ SIT.T.XPE.DAT.Q.TV / REGIS.ISTE.DVCAT  
Gesù Cristo in piedi dentro la  
mandorla  
87 Doge, g 3,30, mm 22  
(con la contromarca “Sah”)  
Museo Yapı Kredi Vedat Nedim Tör,  
n. di inv. 21299

II.50  
Domenico Contarini (1659-1674)  
**Zecchino**  
D/ DVX DOMIN.CONT / S.M.VENET  
Sulla sinistra, san Marco, in piedi,  
consegna la bandiera al doge  
inginocchiato di fronte a lui  
R/ SIT.T.XPE.DAT.Q.TV / REGIS.ISTE.DVCA  
Gesù Cristo in piedi dentro la  
mandorla  
88 Doge, g 3,40, mm 22  
(con la contromarca “Sah”)  
Museo Yapı Kredi Vedat Nedim Tör,  
n. di inv. 21294

II.51  
Domenico Contarini (1659-1674)  
**Zecchino**  
D/ DVX DOMIN.CONT / S.M.VENET  
Sulla sinistra, san Marco, in piedi,  
consegna la bandiera al doge  
inginocchiato di fronte a lui  
R/ SIT.T.XPE.DAT.Q.TV / REGISTEDVCA  
Gesù Cristo in piedi dentro la  
mandorla  
89 Doge, g 3,40, mm 22  
(con la doppia contromarca “Sah”)  
Museo Yapı Kredi Vedat Nedim Tör,  
n. di inv. 21295

II.49  
Carlo Contarini (1655-1656)  
**Zecchino**  
Ön yüz: DVX CAROL.CONT / S.M.VENET  
Solda, ayakta Aziz Marco, önünde diz  
çökmüş olan dogeye sancak veriyor  
Arka yüz: SIT.T.XPE.DAT.Q.TV / REGIS.ISTE.  
DVCAT  
İsa, ayakta, madalyon içinde  
87 Düka, 3,30 g, 22 mm  
(sah damgalı)  
Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi,  
env. no. 21299

II.50  
Domenico Contarini (1659-1674)  
**Zecchino**  
Ön yüz: DVX DOMIN.CONT / S.M.VENET  
Solda, ayakta Aziz Marco, önünde diz  
çökmüş olan dogeye sancak veriyor  
Arka yüz: SIT.T.XPE.DAT.Q.TV / REGIS.ISTE.  
DVCA  
İsa, ayakta, madalyon içinde  
88 Düka, 3,40 g, 22 mm  
(sah damgalı)  
Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi,  
env. no. 21294

II.51  
Domenico Contarini (1659-1674)  
**Zecchino**  
Ön yüz: DVX DOMIN.CONT / S.M.VENET  
Solda, ayakta Aziz Marco, önünde diz  
çökmüş olan dogeye sancak veriyor  
Arka yüz: SIT.T.XPE.DAT.Q.TV /  
REGISTEDVCA  
İsa, ayakta, madalyon içinde  
89 Düka, 3,40 g, 22 mm  
(çift sah damgalı)  
Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi,  
env. no. 21295





II.52

Nicolò Sagredo (1675-1676)

**Zecchino**

D/ DVX / NICOL.SAGREDO / S.M.VENET

Sulla sinistra, san Marco, in piedi, consegna la bandiera al doge inginocchiato di fronte a lui

R/ SIT.T.XPE.DAT.Q.TV / REGIS.ISTE.DVCA

Gesù Cristo in piedi dentro la mandorla

90 Doge, g 3,50, mm 22

(con la contromarca "Sah")

Museo Yapı Kredi Vedat Nedim Tör, n. di inv. 21293

II.53

Alvise Contarini (1676-1684)

**Zecchino**

D/ DVX / ALOVSIVS.CON.T / S.M.VENET

Sulla sinistra, san Marco, in piedi, consegna la bandiera al doge inginocchiato di fronte a lui

R/ SIT.T.XPE.DAT.Q.TV / REGIS.ISTE.DVCA

Gesù Cristo in piedi dentro la mandorla

91 Doge, g 3,45, mm 22

(con la contromarca "Sah")

Museo Yapı Kredi Vedat Nedim Tör, n. di inv. 21298

II.54

Marcantonio Giustinian (1684-1688)

**Zecchino**

D/ DVX / M.ANT.IVSTIN / S.M.VENET

Sulla sinistra, san Marco, in piedi consegna la bandiera al doge inginocchiato di fronte a lui

R/ SIT.T.XPE.DAT.Q.TV / REGIS.ISTE.DVCA

Gesù Cristo in piedi dentro la mandorla

93 Doge, g 3,45, mm 22

(con la contromarca "Sah")

Museo Yapı Kredi Vedat Nedim Tör, n. di inv. 21300

II.52

Nicolo Sagredo (1675-1676)

**Zecchino**

Ön yüz: DVX / NICOL.SAGREDO / S.M.VENET

Solda, ayakta Aziz Marco, önünde diz çökmüş dogeye sancak veriyor

Arka yüz: SIT.T.XPE.DAT.Q.TV / REGIS.ISTE.

DVCA

İsa, ayakta, madalyon içinde

90 Düka, 3,50 g, 22 mm

(sah damgalı)

Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi, env. no. 21293

II.53

**Zecchino**

Alois Contarini (1676-1684)

Ön yüz: DVX / ALOVSIVS.CON.T / S.M.VENET

Solda, ayakta Aziz Marco, önünde diz çökmüş dogeye sancak veriyor

Arka yüz: SIT.T.XPE.DAT.Q.TV / REGIS.ISTE.

DVCA

İsa, ayakta, madalyon içinde

91 Düka, 3,45 g, 22 mm

(sah damgalı)

Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi, env. no. 21298

II.54

Marcantonio Giustinian (1684-1688)

**Zecchino**

Ön yüz: DVX / M.ANT.IVSTIN / S.M.VENET

Solda, ayakta Aziz Marco, önünde diz çökmüş dogeye sancak veriyor

Arka yüz: SIT.T.XPE.DAT.Q.TV / REGIS.ISTE.

DVCA

İsa, ayakta, madalyon içinde

93 Düka, 3,45 g, 22 mm

(sah damgalı)

Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi, env. no. 21300

II.55

Paolo Renier (1779-1789)

**Zecchino**

D/ DVX / PAVL.RAINER / S.M.VENET

Sulla sinistra, san Marco, in piedi consegna la bandiera al doge inginocchiato di fronte a lui

R/ SIT.T.XPE.DAT.Q.TV / REGIS.ISTE.DVCA

Gesù Cristo in piedi dentro la mandorla

94 Doge, g 3,20, mm 21

Museo Yapı Kredi Vedat Nedim Tör, n. di inv. 21304





III sezione  
Le lettere tornano a parlarci

Bölüm III  
Edebiyat bizimle yeniden sohbet ediyor

Nel titolo della sezione è chiaro il rinvio all’opera di Giovanbattista Donà, *La letteratura dei Turchi*, Venezia 1688. Dopo censure infinite, ideologiche, degli aspetti positivi della cultura prodotta in Istanbul, si torna ad ammettere la presenza cospicua di una espressione artistica e scientifica in turco. Certo sono anni di lunghe tensioni, estenuanti. Basti pensare alla guerra di Candia (1645-1669), un’isola che come Cipro sarà perduta per i veneziani, ulteriormente mutilati nei loro possedimenti. Eppure, è dura a morire l’anima pragmatica della città lagunare. Con la disfatta turca a Vienna, nel 1683, sembra ufficialmente sdoganarsi la cultura ottomana, tuttavia immagazzinata per secoli, tenuta da parte, censurata se non negata in Laguna. Ma cultura sempre registrata, almeno a conoscere, con il calibro e la gittata di un cannone, con i numeri e le dimensioni delle galee, anche i tipi, i tenori, i sistemi dei pensieri economici, amministrativi, organizzativi di giustizia e saperi, comprese le lettere, dello Stato ottomano, cercando di immetterle, trasmetterle su una lunghezza d’onda che le renda familiari, anche grazie al gusto traduttorio del dragomanno/interprete G. Carli.

Attorno all’opera letteraria di Donà si coagula un’altra ricca rappresentazione della storia e delle espressioni letterarie turche, con traduzioni in latino e italiano di proverbi in caratteri arabi e trascrizione, e della famosa *Cronologia* di Hagi Halifa, sempre compiuta dal dragomanno Carli; traduzioni tutte pubblicate a Venezia, stimulate dal grande bailo e intellettuale veneziano.

I brani musicali fermati sul pentagramma e annotati nell’opera del Donà fissano pure un gusto musicale accolto in Europa, destinato a sfociare nelle “turcherie” classiche di Mozart, e poi di Donizetti. A tale proposito, vengono proposti per la prima volta alcuni rari strumenti musicali turchi, entrati a fa parte del collezionismo veneziano dell’epoca per opera di Francesco Morosini.

A sottolineare l’influenza degli stilemi turchi sul decorativismo occidentale e del continuo passaggio tra le due civiltà di uso di materiali e tecniche di lavorazione, viene presentata una selezione, quasi del tutto inedita, di oggetti in vetro, cuoio, tessuto, maiolica nonché di tappeti, provenienti dalle raccolte civiche veneziane e dai musei turchi che a questa mostra hanno partecipato.

Giampiero Bellingeri

Bölümün başlığından da anlaşılacağı üzere, Giovanbattista Donà’nın *La letteratura dei Turchi* (Türk Edebiyatı; Venedik 1688) adlı eserine gönderme yapıyoruz. İstanbul’da gelişen kültürün olumlu yönleri ideolojik nedenlerle sürekli gözardı edilmişti; ama şimdi, Türk sanat ve biliminin varlığı ve önemi yeniden kabul ediliyor. Elbette bu kabul oldukça yorucu, uzun ve gerilimli bir sürecin sonucudur. Kandiye çatışmasını (1645-1669) düşünmek yeterli; bu savaş sonrasında Venedikliler –Kıbrıs gibi– Girit adasını da kaybetmişlerdi. Bununla beraber, lagün kentinin pragmatik ruhunun yok olması mümkün değildi.

Yüzyıllardır bir köşede biriktirilmiş, belleklerde saklanmış, Lagün’de de sansürlenmiş Osmanlı kültürü, 1683 Viyana’da bozgunuyla, resmi olarak adeta gümrükten çıkmıştı. Osmanlı devletine dair bilgiler, en azından toplarının çapı ve menzili, kadirgalarının sayısı ve boyutları, ekonomik ve yönetsel düşünce sistemleri, adli örgütlenmesi ve edebiyatı her zaman, en azından öğrenmek için kayda geçirilirdi; bütün bunlar biraz da dragoman/tercüman G. Carli’nin ustalıkla çevirileri sayesinde bildik bir dalga boyuna aktarılmıştı.

Arap harfleriyle yazılan Türkçe’den, Latince’ye ve İtalyanca’ya yapılan çevirilerle, Donà’nın edebi eseri etrafında Türk edebiyatı ve tarihi hakkında zengin bir koleksiyon oluştu. Yine tercüman G. Carli’nin çevirdiği Hacı Halife’nin (Kâtip Çelebi) ünlü *Tevarih*’i dahil birçok çeviri eser, Venedikli entelektüel ve büyük balyos Donà’nın teşvikiyle Venedik’te yayımlandı.

Donà’nın not ettiği müzik parçaları, Avrupa’da bir müzik zevki oluşturdu ve Mozart’ın klasik “Türk” bestelerini, daha sonra Donizetti’nin çalışmalarını etkiledi. Yine bu bağlamda, bazı nadide Türk müziği enstrümanları Francesco Morosini sayesinde ilk kez o çağın Venedik koleksiyonlarına girdi.

Bu sergide, hem Venedik müzelerinden hem de Türkiye’deki müzelerden cam, deri, seramik objeler, dokumalar ve halılar bir araya getirilirken, Türk üslubunun Batı dekoratif sanatlarına etkisi ve iki uygarlık arasındaki çalışma teknikleri ve materyal aktarımı vurgulandı.

Giampiero Bellingeri

### III.1

Pietro Liberi

#### **Ritratto di Giambattista Donà in veste di bailo**

olio su tela, cm 132 × 97

Museo Correr, Cl. I. n. 104

Come riportato dall'iscrizione "IO: BAPTA DONÀ/ AD IMP.<sup>M</sup> TUR.<sup>UM</sup>/ BAILUS 1682", l'opera raffigura il nobile Giambattista Donà nella veste di ambasciatore presso la Sublime Porta, carica che ricoprì fra il 1680 e il 1684 (Bertelè 1932). Se l'impostazione del dipinto riprende i consueti formulari del ritratto da parata seicentesco, gli abiti del personaggio e l'apertura paesaggistica sulla destra ci offrono un'immagine originale, caratterizzata da un suggestivo e coinvolgente esotismo. La corpulenta figura di Donà è affacciata sulla loggia di quella che si presume essere stata la residenza del bailo veneziano, mentre sullo sfondo si intravede, dall'altra parte del Corno d'Oro, la Moschea Blu. La ricostruzione è senz'altro allusiva; non vi sono riferimenti diretti per riconoscere l'edificio dove si trova Donà e anche la moschea sullo sfondo, per quanto coerente con quelle ottomane, non presenta elementi distintivi che consentano di identificarla con certezza nel celebre edificio di Istanbul. Tuttavia, il contesto ambientale risulta convincente e possiede una persuasiva naturalezza, piuttosto inusuale per questo tipo di ritrattistica commemorativa.

Il dipinto, genericamente attribuito a Nicolò Cassana, è stato di recente assegnato a Pietro Liberi (Lucchese 2006), proposta che, pur non avendo trovato in seguito riscontri favorevoli (Lauber 2007; Delorenzi 2009), appare invece a chi scrive la più convincente. Va inoltre ricordato che proprio Liberi si recò in gioventù almeno due volte a Istanbul durante il suo lungo peregrinare in Oriente, come ricorda Gualdo Priorato nella sua precoce biografia

dell'artista (Ruggeri 1996, p. 95). Tale circostanza potrebbe giustificare la familiarità con il luogo che si avverte nel ritratto e che va oltre la semplice desunzione da eventuali modelli incisi o da generiche indicazioni del committente.

Pone qualche problema la data apposta sulla tela, che non può essere quella di esecuzione, dal momento che il patrizio lasciò Venezia il 16 aprile 1681 e vi ritornò il 29 maggio 1684 (Gullino 1991, pp. 739-740). Del dipinto esiste un'altra versione, datata 1685, ora in collezione privata (Lucchese 2006).

*Bibliografia:* Bertelè 1932, p. 219; Pignatti 1960, p. 59 (con bibl. prec.); Gullino 1991, p. 739; Magani 2003, pp. 128-129; Lucchese 2006, pp. 105-109; Lauber 2007, p. 268; Delorenzi 2009, pp. 147-148.

[Alberto Craievich]

### III.1

Pietro Liberi

#### **Giambattista Donà'nin balyos kıyafetiyle portresi**

Tuval üzerine yağlıboya,

132 × 97 cm, Cl. I. n. 104

Tablonun üzerindeki "BEN: BAPTA DONA' / AD IMPMTUR.UM / BAILUS 1682" ibaresinden anlaşılacağı gibi, eser, 1680-1684 arasında Osmanlı İmparatorluğu'nda balyosluk (elçilik) görevini sürdüren soylu Giambattista Donà'yı (Bertelè 1932) elçilik kıyafeti içinde resmeder. Tabloda 17. yüzyıl geçit törenlerinin alışılmış öğeleri yer alır; balyosun kıyafeti ve sağ taraftaki özgün manzara, büyüleyici olduğu kadar etkileyici bir egzotizm sunar. İri cüssesiyle Donà, Venedik balyosunun ikametgâhı olduğu sanılan bir yapının balkonunda durmaktadır, fonda silik de olsa Haliç'in diğer yakası ve Sultanahmet Camii görülür. Bu tanım elbette kesin değildir: Donà'nın bulunduğu yapıyı ve fondaki camiyi belirleyici öğeler eksiktir. Cami Osmanlı öğeleri barındırsa da Sultanahmet Camii olduğunu kesin olarak öne sürme olanağı yoktur (örneğin altı değil, beş minaresi vardır). Buna rağmen, bu tür hatıra amaçlı tablolarla ender görülür biçimde, çevresel bağlam inandırıcıdır ve ikna edici bir doğrallığa sahiptir.

Uzun süre ressam Nicolò Cassana'nın elinden çıktığına inanılan tablo, son zamanlarda Pietro Liberi'ye atfedilmiştir (Lucchese 2006). Bu konuda olumlu görüşler olmasa da (Lauber 2007; Delorenzi 2009), Lucchese iddiasında ısrarlıdır. Liberi'nin kısa biyografisini yazan Gualdo Priorato, sanatçının gençliğinde çıktığı Doğu yolculuğu sırasında en az iki kez İstanbul'a gittiğini belirtir (Ruggeri 1996, s. 95) Tabloda şehrin iyi tanındığını gösteren öğeler eksik değildir, bu nedenle resmin yalnızca anlatımlara dayanarak ya da başka yapıtlardan esinlenilerek yapılmadığı belli olmaktadır. Tuvalin üzerindeki tarih bazı sorunlara yol açmaktadır: Tablonun

yapılış tarihi olamaz, çünkü balyos Venedik'den 16 Nisan 1681 tarihinde ayrılmış, 29 Mayıs 1684'te geri dönmüştür (Gullino 1991, s. 739-740). Bu tablonun yine Pietro Liberi elinden çıkmış 1685 tarihli bir başka kopyası şu anda özel bir koleksiyonda yer almaktadır.

*Kaynakça:* Bertelè 1932, s. 219; Pignatti 1960, s. 59; Gullino 1991, s. 739; Magani 2003, s. 128-129; Lucchese 2006, s. 105-109; Lauber 2007, s. 268; Delorenzi 2009, s. 147-148.

[Alberto Craievich]







## La letteratura

Francesca Scarpa

Giambattista Donà (Bergamo 1627 - Venezia 1699), compì il suo esordio nella vita pubblica con la partecipazione alla campagna in Dalmazia nel 1650, agli inizi della lunga guerra di Candia, incarico militare che presagì il suo coinvolgimento politico e personale con la Sublime Porta (Gullino 1991, pp. 738-741).

Nel settembre 1680 il Senato gli conferì l'incarico di bailo a Costantinopoli, in una fase delicata delle relazioni veneto-turche, cioè nell'intervallo di pace tra la guerra di Candia (1649-1660) e quella di Morea (1684-1698); come i suoi predecessori, Querini, Morosini e Civran, anche Donà dovette affrontare le tensioni provocate dai gran vizir Köprülü, dominatori pressoché incontrastati della corte ottomana dal 1656 al 1703.

Alla vigilia della partenza Donà si preparò con impegno "à carica tanto pesante" (Archivio di Stato di Venezia [d'ora in poi ASV], *Senato, Dispacci Costantinopoli*, f. 162, disp. n. 2, c. 1r, 9.VI.1681) avvalendosi dell'esperienza diplomatica di Giovanni Morosini, leggendo le *osservazioni* sul Levante del parmense Cornelio Magni e, soprattutto, apprendendo le regole basilari della grammatica turca dal sacerdote armeno Giovanni Agop, impegnato in quegli anni a Venezia presso le Case dei Catecumeni, delle quali il fratello Andrea era abate (Benetti 1688, pp. 6-7). Sicuramente non poté studiare sull'opera di Agop, *Rudimento della lingua turchesca*, che uscì dai torchi del Barboni nel 1685 (Agop 1685), ma potrebbe essersi avvalso come sussidio didattico del *Dittionario della lingua turchesca* di Giovanni Molino (Roma 1641), interprete della Serenissima a Smirne (Scarpa 2000, pp. 111-113).

Il 9 aprile 1681 il bailo e la sua "famiglia" lasciarono la Laguna per raggiungere Spalato, da lì avrebbero proseguito alla volta di Costantinopoli per via di terra secondo l'itinerario stabilito dalla consuetudine. Il viaggio via mare fu occasione per verificare le teorie scientifiche di Galilei, studiare le correnti marine e osservare le stelle, interessi che Donà coltivò nella capitale ottomana della quale misurerà la latitudine, inviandone poi i calcoli a Geminiano Montanari, professore di astronomia presso lo Studio di Padova (Benetti 1688, pp. 60, 96, 138, 216).

Nel numeroso seguito, ai "giovani di lingua" Antonio Paulucci e Vincenzo Lio, si aggregarono come "aspiranti" Stefano Fortis, Francesco Frangini e Antonio Benetti, secondo le intenzioni del Donà che voleva rilanciare la scuola veneta per interpreti caduta nell'oblio dopo la perdita di Candia. Da curioso indagatore delle tradizioni ottomane quale era, fece tradurre in italiano e latino dai giovani allievi i proverbi che egli stesso ricercò e che poi fece stampare a Venezia nel 1688 dal tipografo Poletti con il titolo *Raccolta curiosissima d'adaggi turcheschi*, opera dedicata al secondogenito Pietro, l'unico dei cinque figli che seguirà il padre nei suoi interessi per il "mondo turchesco" (Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms Cicogna 2793, lettera del 10.1.1681 m.v.).

Un'altra traduzione fu realizzata dal migliore dei giovani di lingua: Vincenzo Lio, al quale Donà commissionò l'*Historia dell'acquisto della fortezza di Cehrin*, uscita dalla tipografia di Cagnolini nel 1683; opera, questa, con un valore politico importante, poiché trattava della guerra contro la Russia per l'annessione dell'Ucraina meridionale ai territori ottomani.

Nel luglio 1683 Vienna era assediata dai turchi, e sempre in quel mese il nostro bailo fu richiamato in patria per "mala condotta" (ASV, *Senato, Deliberazioni Costantinopoli*, registro 35, c. 28v, 15 maggio 1683); tenuto a convincere il Se-

nato della sua buona fede nella risoluzione dell'episodio di Zemonico, fu creduto e, riabilitato nella dignità di patrizio veneto, poté leggere il 20 agosto 1684 la sua *Relazione* al doge Marc'Antonio Giustinian.

Nell'amata Venezia Giambattista Donà ritrovò i sodali con i quali aveva trattenuto una fitta corrispondenza: il sacerdote armeno Agop, il fratello abate Andrea, l'amico Giovanni Grimani e il tipografo Andrea Poletti. E' in questo operoso ambiente che nacque la *Letteratura de' Turchi* (Venezia 1688), definita dall'autore "narrativa famigliare" dedicata al fratello Andrea.

Donà stesso riferisce di come fosse riuscito a raccogliere le informazioni che costituivano l'oggetto delle sue osservazioni: "mi sono ritrovato ne' loro congressi familiari di erudizione ... hò conosciuto l'abilità loro, e con il loro mezzo mi son posto in possesso de' libri di varie sorti", frequentando anche la "casa di Abdula effendi che abita fuori della porta di Silivrea." Questo cenno ci rimanda alla tipologia del vecchio saggio che conduceva una vita solitaria anche se non abbiamo la certezza che la sua figura coincida con quella del famoso storiografo ottomano Hezarfenn, vissuto a Costantinopoli nel periodo in cui si avvicendarono alla Porta i bailli Civran e Donà. Sappiamo però che il conte Luigi Ferdinando Marsili, giunto sulle rive del Bosforo al seguito di Civran (Bertelè 1932, p. 218), frequentò la casa e la ricca biblioteca dello studioso, dalla quale attinse le notizie necessarie alla redazione del suo celebre *L'état militaire de l'empire ottoman*, pubblicata postuma a L'Aja nel 1732.

*Della letteratura de' Turchi* costituì, invero, una novità nel panorama letterario veneziano del tempo, nel quale pullulavano scritti di ogni genere.

L'ex bailo, nei suoi limiti, si impegnò a incrinare i pregiudizi occidentali sulla civiltà ottomana, anche se ebbe un precursore delle sue osservazioni nello storiografo della Repubblica Nicolò Contarini, autore delle *Istorie Veneziane* composte tra la fine del 1621 e gli inizi del 1623, nelle quali le istituzioni ottomane sono esaminate con quell'ampiezza di vedute che difetta invece alle *Memorie storiche de' monarchi ottomani* di Giovanni Sagredo, pubblicate a Venezia nel 1673, dopo la perdita di Creta. Giambattista Donà morì l'11 settembre 1699 nel palazzo di Santa Fosca "avendo per la sua generosità lasciato in grave scompiglio l'economia di sua famiglia".

## Edebiyat

Francesca Scarpa

Giovanni Battista Donà (Bergamo 1627 - Venedik 1699), uzun süren Girit savaşı'nın başlarında, 1650 Dalmaçya seferine katılarak orduda kendini gösterdi. Daha sonra da Osmanlı İmparatorluğu'yla siyasi ve kişisel ilişkisi başladı (Gullino 1991, s. 738-741).

1680 Eylülünde, Venedik Senatosu Osmanlı-Venedik ilişkilerinin çok hassas olduğu bir dönemde, yani Girit Savaşı (1649-1660) ile Mora Savaşı (1684-1698) arasındaki barış döneminde Donà'yı İstanbul'a elçi atadı; Donà, kendisinden önce aynı görevde bulunan balyos Querini, Morosini ve Civran gibi, 1656-1703 arasında sadrazamlık yapan ve Osmanlı Sarayı'nın neredeyse hiç karşı gelemediği, her şeye hâkim Köprülü sülalesinin yarattığı gerginlikleri göğüslemek zorunda kaldı.

Donà yola çıkmadan önce "bu ağır göreve" (A.S.Ve., *Senato, Dispacci Costantinopoli*, f. 162, disp. n. 2, c. 1 r, 9.VI.1681) hazırlanmak için Giovanni Morosini'in tecrübelerine başvurmuş, Parmalı Cornelio Magni'nin Doğu üzerine yazdıklarını okumuş ve özellikle Ermeni rahip Giovanni Agop'un Türkçe dilbilgisinin ana kural-ları konusunda yazdıklarını öğrenmişti. Giovanni Agop o yıllarda kardeşi Andrea'nın (Benetti 1688 s. 6-7) başrahip olarak görev yaptığı Case dei Catecumeni'de (Din değiştirip Katolik dinini kabul edenlerin evi) bulunuyordu. Balyosun, Agop'un 1685 yılında Barboni matbaasında basılan *Rudimento della lingua turchesca* (Türk Dilinin Anahatları) adlı yapıtı üzerinde fazla çalışmadığı kesindir, ama büyük bir olasılıkla, Venedik Cumhuriyeti'nin İzmir'deki tercümanı Giovanni Molino'nun hazırladığı *Dittionario della lingua turchesca*'dan (Türk Dili Sözlüğü; Roma 1641) yararlanmış-tı (Scarpa 2000, s. 111-113).

Balyos ve "ailesi" 9 Nisan 1681'de Venedik'ten yola çıkıp İspelet'e gelmişler, oradan da geleneksel güzergâhı izleyerek kara yoluyla İstanbul'a ulaşmışlardı; Donà, deniz yolculuğu sırasında Galilei'nin bilimsel kuramlarını doğrulama, deniz akıntılarını izleme ve yıldızları inceleme fırsatı bulmuş, ilgisini çeken bu konular üzerine, enlemine ölçtüğü Osmanlı başkentinde de çalışmış ve Padova'da astro-nomi profesörü olan Geminiano Montanari'ye yaptığı çalışma ve hesapları yolla-mıştı (Benetti 1688, s. 60, 96, 138, 216).

Donà, Girit adasının düşmesinden sonra unutulmuş tercümanlar okulunu yeniden etkin hale getirmek istedi. Bu konuda destek Antonio Paulucci ve Vincenzo Lio gibi "dilbilimci gençlerden" ve Stefano Fortis, Francesco Frangini ve Antonio Benetti gibi hevesli gençlerden geldi. Osmanlıcadan yapılan çeviriler konusunda meraklı bir araştırmacı olan Donà, genç öğrencilere Osmanlı atasözlerini İtalyan-ca ve Latinceye çevirtti, büyük ilgi duyduğu bu atasözlerini 1688'de matbaacı Poletti'ye "İlginç Türk Atasözleri" başlığı altında bastırttı. Bu eser, beş evladın arasında onun yolundan gidip "Türk dünyasını" ilgiyle araştıran ikinci oğlu Pietro'ya ithaf edilmişti. (BMCVe, ms Cicogna 2793, mektup 10.1.1681 m.v.).

Bir başka çeviriyi de, dilbilimci gençlerin en başarılısı olan Vincenzo Lio yapmıştı. Donà bu gence, 1683 tarihinde Cagnolini matbaasında basılan *Cehrin Kalesinin Alınma Öyküsü* adlı kitabı sipariş etti; bu eser, güney Ukrayna'nın Osmanlı topraklarına katılması için Rusya'yla yapılan savaşı konu aldığından, çok önemli bir siyasi değer taşımaktadır.

Osmanlılar 1683 Temmuzunda Viyana'yı kuşatmıştı. Balyosumuz o ay "kötü davranışları" nedeniyle ülkesine geri çağırıldı (A.S.Ve., *Senato, Deliberazioni Costantinopoli*, defter 35, c, 28 v, 15 Mayıs 1683); Zemonico olayının çözümü sırasında gösterdiği iyi niyeti öne sürerek Senato'yu ikna eden Donà, yeniden Venedikli

patrici'ler arasına girmiş, 20 Ağustos 1684'te tarihinde Doge Marc'Antonio Giustinian'a raporunu sunabilmişti.

Giovanni Battista Donà çok sevdiği Venedik'te sık sık mektuplaştığı arkadaşlarıyla, yani Ermeni rahip Agop, onun kardeşi başrahip Andrea, dostu Giovanni Grimaldi ve matbaacı Andrea Poletti'yle yeniden buluşmuştu. İşte bu dinamik ortamda *Letteratura de' Turchi* (Türk Edebiyatı; Venedik 1688) adlı yapıt hayat buldu. Yazar, kardeşi Andrea'ya ithaf ettiği bu kitabını "aile kitabı" olarak tanımlamıştı.

Donà nasıl bilgi topladığını şöyle anlatır: "Samimi bilim toplantılarında bulundum... ustalıklerini gördüm ve onların aracılığıyla değişik kaynaklı kitaplar elde ettim."

Donà, ayrıca "Silivri Kapı'nın dışında oturan Abdullah Efendi'ye ziyaretleri" sırasında da çok şey öğrendiğini belirtir. Bu cümleden yola çıkarak, yalnız yaşayan bu yaşlı âlimin, Civran ve Donà'nın balyos olarak İstanbul'da bulunduğu dönemde yaşamış olan ünlü Osmanlı tarihçi Hezarfen olabileceği aklımıza gelse de, elimizde kesin kanıt yoktur. Ama Civran'la Boğaz kıyılarına gelen Kont Luigi Ferdinando Marsili'nin (Bertelè 1932, s. 218) bu âlimin evini ve zengin kütüphanesini ziyaret ettiğini biliyoruz. Nitekim Marsili, 1732'de ölümünden sonra yayınlanan *L'état militaire de l'empire ottoman* adlı kitabını yazarken bu âlimden önemli bilgiler elde etmiştir.

Türk edebiyatını ele alan eser, birçok kitabın yayınlandığı dönemin Venedik edebiyat çevresi için gerçekten çok önemliydi.

Balyos Donà, Batı'nın Osmanlı uygarlığı konusundaki ön yargılarını kırmaya çalış-mıştı. İncelemelerinde, Venedikli tarihçi Nicolò Contarini'nin 1621-1623 arasında yazdığı *Venedik Öyküleri* adlı yapıtından da yararlandı. Bu kitapta Contarini, Osmanlı kurumlarını geniş bir bakış açısıyla incelemektedir. Oysa Giovanni Sagredo'nun 1673'te, Girit'in kaybedilmesinden sonra Venedik'te yayınlanan *Osmanlı Hükümdarları Hakkında Tarihi Anılar* adlı eserinde bu geniş bakış açısına rastlamayız. Giovanni Battista Donà 11 Eylül 1699'da, Santa Fosca Sarayı'nda "cömertliği nede-niyle ailesini kötü ekonomik koşullarda bırakarak" yaşama gözlerini yummuştur.

III.2

Giambattista Donà

**Della letteratura de' Turchi,  
osservazioni fatte da  
Gio: Battista Donado**

in Venetia, per Andrea Poletti 1688

chiuso mm 170 x 90

Biblioteca del Museo Correr, I 907

*Bibliografia:* Preto 1975; Scarpa 2000.

III.2

Giambattista Donà

## Türk Edebiyatı, Gio:Battista Donado'nun Gözlemleri

Venedik, Andrea Poletti 1688

Kapalı halde 170 × 90 mm

Correr Müzesi Kütüphanesi, I n. 907

*Kaynakça:* Preto 1975; Scarpa 2000.





III.3

Antonio Benetti

**Viaggi a Costantinopoli di  
Gio:Battista Donado**

in Venetia, per Andrea Poletti,  
all'insegna dell'Italia, à San Marco 1688

chiuso mm 170 × 190

Biblioteca del Museo Correr, I 5907

*Bibliografia:* Preto 1975; Bertelé  
1932.

III.4

Giovanni Agop

**Rudimento della lingua  
turchesca**

in Venetia, appresso Michel'Angelo  
Barboni, 1685

chiuso mm 150 × 100

Biblioteca del Museo Correr, Op. P.D.  
7209

III.3

Antonio Benetti

**Gio:Battista Donado'nun  
Konstantinopolis'e  
Yolculukları**

Venedik, Andrea Poletti, all'insegna  
dell'Italia, à San Marco 1688

Kapalı halde 170 × 90 mm

Correr Müzesi Kütüphanesi, I 5907

*Kaynakça:* Preto 1975; Bertelé 1932.

III.4

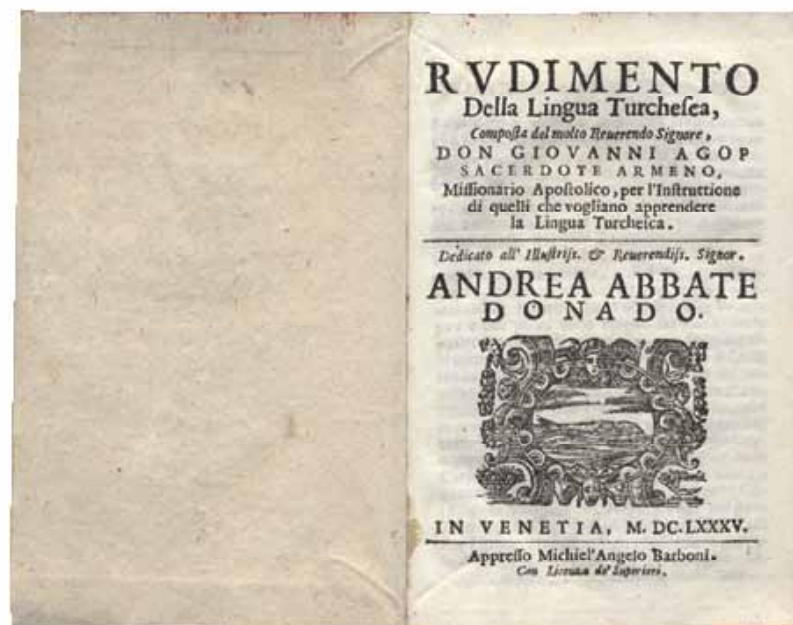
Giovanni Agop

**Türk Dilinin Anahatları**

Venedik, Michel'Angelo Barboni, 1685

Kapalı halde 150 × 100 mm

Correr Müzesi Kütüphanesi, Op. P.D.  
7209





## Dalla vetrina al mondo: le storie che gli strumenti narrano

Giovanni De Zorzi

Gli strumenti silenti, di fronte ai quali giunge il distratto visitatore, hanno ancora bisogno di essere ascoltati, possibilmente con quell'organo interiore che il poeta del XIII secolo Mevlâna Jâlâl ud-Dîn Rûmî definiva "l'altro orecchio": se lo si fa, essi sanno narrare storie affascinanti che parlano di loro, di chi li costruiva, di chi li suonava così che poco a poco, insensibilmente, di fronte allo stupito visitatore si ricrea il mondo e il contesto culturale nel quale vibravano.

Essendo essi silenti, affidiamoci alle parole dei loro primi osservatori veneziani, testimonianza dell'attenzione e dell'interesse che nei secoli Venezia ebbe per la cultura e per la musica ottomana. Il bailo Giovambattista Donà già nel 1688 osservava: "Veramente le musiche loro ... ritengono dello strepitoso, essendoché la Turca Nazione è fatta con la guerra, e che alli Başa resta ingiunto di tener nella loro Corte, e per il suo servitio, almeno trentasei instrumenti, e consistendo questi nel maggior numero militari, come Tamburi, e Timpani, Trombe, Piffari, Flauti" (Donà 1688, p. 131). Un secolo dopo, essi vengono più accuratamente descritti da un altro veneziano, l'abate Giambattista Toderini, nel paragrafo significativamente intitolato *Mechter Hanè, Strumenti Musici Militari* della sua *Letteratura Turchesca*: "1. Zurnà, nella forma, e nella voce s'approssima all'oboè. 2. Kabà Zurnà, lo stesso più grande e di voce baritona ... 4. Zil, stromento Moresco. Due rotonde lamine d'ottone con piccola cavità emisferica nel mezzo per afferrarle, e percuotere l'una lamina contro dell'altra. 5. Daul, Tamburo alquanto più grande che gli ordinari non sono, con cassa di legno. Suonasi da una parte con grosso battente, e dall'altro con piccola verga, seguendo il tempo della sonata. 6. Tombelek, o naarà, specie di piccoli timpanetti di legno; il diametro è poco maggiore di mezzo piede. 7. Kios, grandi timballi di rame, che soglionsi mettere sopra i cammelli" (Toderini 1787, pp. 238-239).

Recentemente e ottimamente descritti da Franco Rossi (Rossi 2006), sono esposti in mostra dalla collezione del Museo Correr alcuni esemplari di oboi *zurna* con un assortimento di timpani detti, a seconda delle tipologie, *nakkare* (*naarà* nel Toderini) e *davûl*. La tipologia degli strumenti rinvia immediatamente al loro contesto: la fanfara detta *mehter* che accompagnava in battaglia le truppe ottomane terrorizzando il nemico con il potente, ostile, rullo dei tamburi e con il lancinante, elettrizzante, spaventoso suono delle *zurna*. Un simile uso "marziale" del suono conduce l'ignaro visitatore a Oriente, lontano nello spazio e nel tempo: secondo l'etnomusicologo Jean During, infatti, già verso il VI secolo a.C. le armate persiane terrorizzavano quelle greche con il rullio dei tamburi e lo strepito delle trombe. Tali efficaci pratiche dell'arte della guerra esistevano anche altrove, soprattutto in Cina, ma esse si sarebbero diffuse in Medio Oriente, e di qui in Europa, proprio tramite i persiani. Elementi dell'antica musica marziale sono sopravvissuti sino ai giorni nostri in Asia centrale e in Iran, soprattutto nell'istituzione delle *naqqâre khâne*, attive ancor oggi, i cui organici comprendono trombe telescopiche (*karnâ*), tamburi e oboi.

Le musiche del *mehter*, nell'ambito delle quali risuonavano gli strumenti, venivano definite dagli europei che le ascoltavano più o meno terrorizzati, come "musica dei giannizzeri" (*Janissary Music*, *Musique des Janissaires*), perché connesse con il temibile corpo dei "Giannizzeri" (da *yeni çeri*, letteralmente "giovani truppe, nuova milizia") che le eseguiva in battaglia. Ora, la micidiale fanteria d'assalto degli *yeni çeri*, si distingueva tra le truppe ottomane per due particola-

rità: innanzitutto perché i propri appartenenti venivano reclutati, almeno inizialmente, tra i giovani cristiani presi prigionieri e tra i fanciulli prelevati dalle famiglie cristiane dell'Impero, soprattutto d'area balcanica; in secondo luogo per il profondo influsso che vi aveva la confraternita dei dervisci *bektâşi* nata dall'esempio del santo *sufi* Haçi Bektâş Veli (1208-1270?): essa affratellava e univa i Giannizzeri durante la vita sul campo così come di fronte alla morte che poteva attenderli durante l'assalto. In seguito, venuta meno la loro ferrea obbedienza, essi si resero colpevoli di ogni sorta di prepotenze, disordini e ribellioni al potere costituito, al punto che il sultano Mahmud II, nel 1826, con un radicale e improvviso colpo di mano distrusse i loro centri e li disciolse. Dopo tali eventi del 1826, molti *baba* e dervisci *bektaşî* si rifugiarono in aree remote dei Balcani: fu in questo periodo che la confraternita iniziò a essere una presenza considerevole nel sud dell'Albania, in Macedonia e nell'attuale Grecia, area dalla quale, peraltro, provengono i nostri esemplari.

Continuiamo ad ascoltare gli strumenti esposti e le storie che essi narrano: come ben dimostra la collezione veneziana che proviene dal palazzo di Francesco Morosini a Venezia, confermando le osservazioni di Toderini e Donà, le percussioni erano l'elemento caratterizzante del *mehter*, composto da timpani di varie dimensioni ma anche da piatti (*zîl*, *halîle*) quasi sicuramente battuti dai calderai, spesso zingari (*roma*, *cingene*), che operavano a Costantinopoli, ancor oggi area di riferimento planetario per questi strumenti. Simili squillanti piatti in leghe di rame e ottone erano pressoché sconosciuti alle orecchie europee: le esotiche percussioni turche e i loro vivaci cicli ritmici (*usûl*) conquistarono i musicisti e gli *ensembles* europei – sino ad allora piuttosto poveri per quanto riguarda la famiglia orchestrale delle percussioni – così che in seno alle orchestre nacque quel nucleo di strumenti che sino a tempi recentissimi veniva detto "banda alla turca". Questa osservazione ci porta a ricordare di sfuggita la stagione musicale delle "turcherie" musicali che infiammò l'Europa sin dalla seconda metà del XVIII secolo: tra le opere liriche vanno ricordate *Il ratto dal serraglio* (1782) di Wolfgang Amadeus Mozart, seguito da *Il Turco in Italia* (1814) e dal *Maometto II* (1820) di Gioacchino Rossini, alle quali si accoda *Zaira* (1829) di Vincenzo Bellini.

Una delle occasioni principali per ascoltare la musica di culture "altre" è stata molto spesso la guerra, soprattutto per la gente comune che non viaggiava o non partecipava alle spedizioni diplomatiche. È importante, però, notare come da millenni, cessato il fragore delle armi, intorno al fuoco da campo si faccia musica e "gli altri", vincitori o vinti che siano, abbiano spesso "la loro" da dire e da cantare. Ecco allora che – con etnomusicologi e antropologi della musica – dopo gli incontri/scontri possiamo notare l'apparire di identiche melodie, su testi diversi, spesso in lingue diverse, in aree geoculturali apparentemente molto distanti tra loro. Lo stesso accade per la diffusione di strumenti musicali: per uno strumento contemporaneo come il *cymbalum* è difficile dire se esso si sia diffuso andando da Occidente verso Oriente, o viceversa: comunque sia, esso fa parte a tutt'oggi di una famiglia, le cetre su tavola percosse, che si estende dalla Svizzera, ai Balcani, all'Asia centrale, alla Cina.

Questi strumenti possono, infine, essere intesi come testimoni della capacità che la musica ha di saper travalicare frontiere, imperi e nazionalismi culturali, del passato come del presente, e di saper unire gli uomini nel suono, nel canto, nella ritrovata pace.

## Vitrinden dünyaya: Müzik aletlerinin anlattığı öyküler

Giovanni De Zorzi

Dalgın ziyaretçinin önünde durduğu suskun aletler hâlâ işitilme ihtiyacı içinde. Mümkünse, onları 13. yüzyıl şairi Mevlana Celaleddin Rumi'nin "öbür kulak" diye tanımladığı iç organımızla dinlemek yerinde olur. O zaman, ziyaretçi onların ve onları yapan, çalan insanların büyüleyici öyküleriyle karşı karşıya kalacak ve bu aletlerin titreştikleri dünya ile onun kültürü önünde açılacaktır.

Aletler sessizce yerlerinde durduklarından, kulağımızı Venedikli ilk araştırmacıların sözlerine verelim. Bu incelemelerden, Venediklilerin Osmanlı kültürüne ve müziğine çok dikkat ve ilgi gösterdikleri sonucu ortaya çıkıyor. Balyos Giovambattista Donà 1688'de şu görüşü ileri sürer: "Müzikleri gerçekten (...) gürültülü, Türk ulusu savaşçı olduğundan, paşa saraylarında 36'dan az müzik aleti asla eksik olmaz ve bunlar davul, borazan, kaval, flüttür (...)" (Donà 1688, s. 131). Bir yüzyıl sonra ise bu aletleri, bir başka Venedikli, rahip Giambattista Toderini, *Letteratura Turchesca* (Türk Edebiyatı) adlı kitabındaki "Mehter Hane, Askeri Müzik Aletleri" bölümünde daha ayrıntılı anlatır: "1. *Zurna*, şekli ve çıkardığı ses açısından obuaya benzer. 2. *Kaba Zurna*, aynı alet, ama daha büyüğü ve bariton ses çıkararı. (...) 4. *Zil*, Mağ-riplilere özgü alet. Tutulup çalınabilsin diye ortasında yarım yuvarlak şeklinde bir çukur olan iki pirinç daire. 5. *Daul* [Davul] diğer örneklerinden daha büyüktür ve kasası tahtadandır. Bir yanına iri bir değnekle, diğer yanına küçük bir çubukla vurularak müziğe eşlik edilir. 6. *Tombelek* [Dümbelek], ya da naara [nakkare], tahtadan bir çift küçük davul; çapları yarım ayağı geçmez. 7. *Kios* [Kös], büyük bakır davul, develerin üzerine konur" (Toderini 1787, s. 238-239).

Franco Rossi'nin (Rossi 2006) bir süre önce çok iyi tanımladığı bu aletlerden bazı örnekler Correr Müzesi'nde sergilenmektedir: zurnalar ve tiplerine göre değişip nakkare adıyla da anılan küçük davullar (Toderini bunlara *naara* diyor) ve büyük davullar. Bu aletler bizi hemen kullandıkları bağlama götürür: Mehter takımı, savaş sırasında Osmanlı birliklerine eşlik eder; davulların gumbür gumbür, çatışmaya hazır olunduğunu gösterircesine çalınmasıyla, ayrıca zurnanın gerginlik veren, insanın içine işleyen korkunç sesiyle düşman korkutulurdu. Sesin bu şekilde "askeri" alanda kullanılması, bütün bunlardan habersiz ziyaretçiyi mekân ve zamandan uzaklara, Doğu'ya götürür. Nitekim etnomüzikolog Jean During, İÖ 6. yüzyılda Pers ordularının Yunan ordularını davul sesi ve borazan gürültüsüyle kuttuğunu ileri sürer. Savaş sanatına özgü böylesi uygulamalar başka yerlerde, özellikle Çin'de de görülmektedir; Persler aracılığıyla Ortadoğu'ya, oradan da Avrupa'ya yayılmıştır. Eskiçağ askeri müziğinin öğeleri Orta Asya'da ve İran'da hâlâ yaşamaktadır, örneğin nakkarehaneler bugün de faaliyettedir, takımlarında boru, davul ve zurna vardır.

Dinleyen Avrupalılar mehter müziğini biraz korkutucu buluyordu, tıpkı "Yeniçeri Müziği" gibi, çünkü savaşta bu müziklerle birlikte ilerleyen yeniçeri teşkilatı korku saçardı. I. Murat'ın kurduğu bu yaya asker sınıfı Osmanlı birlikleri arasında iki özellikleri nedeniyle farklı bir yer işgal ediyordu: Birincisi, özellikle de ilk başlarda bu sınıf, tutsak alınan Hristiyan gençler ve çoğu Balkanlar'daki Hristiyan ailelerden koparılan çocuklardan oluşuyordu. İkincisi, teşkilat Hacı Bektaş-ı Velî'den (1208-1270?) esinlenen Bektaşî tarikatının büyük etkisi altındaydı; bu tarikat, hem sahra yaşamında, hem de kendilerini ölümün beklediği saldırılar sırasında yeniçeriler arasındaki kardeşlik duygusunu ve dayanışmayı güçlendiriyordu. Güçlü bağlılıkları yavaş yavaş çözülmeye başlayıp, iktidara karşı ayaklanmalar, isyanlar ve karışıklıklar ortaya çıkınca, Sultan II. Mahmud, ani ve radikal bir kararla 1826'da yeniçeri

ocaklarını kapattı. Bu olaydan sonra birçok Bektaşî baba ve derviş Balkanlar'daki ücra bölgelere kaçtı; nitekim bugün Arnavutluk'un güneyinde, Makedonya'da, Yunanistan topraklarında önemli sayıda Bektaşî vardır.

Sergilenen müzik aletlerini ve anlattıkları öyküleri dinlemeye devam edelim: Francesco Morosini'nin sarayından gelen Venedik koleksiyonunun ve Toderini ile Donà'nın araştırmalarının açıkça gösterdiği gibi mehter takımının en büyük özelliği vurmali çalgılardan, yani değişik boyutlardaki davullardan, çingenelerin yaptığı zillerden (halîle) oluşmasıydı. İstanbul bugün de bu aletlerin bulunduğu en önemli merkezdir. Bakır ve pirinç zillerin tiz sesi Avrupalıların kulaklarına yabancı geliyordu. İlginç Türk vurmali çalgıları ve canlı *usû*'leri Avrupalı müzisyenleri ve o güne kadar vurmali çalgılar açısından fazla zengin olmayan orkestraları fethetmişti. Nitekim orkestralarda yakın zamana kadar *banda alla turca* diye anılan bir bölüm vardı. Burada, 18. yüzyılın ortalarından itibaren Avrupa'daki *turcherie* müzik dönemini anımsayalım. Lirik operalar arasında Wolfgang Amadeus Mozart'ın *Saraydan Kız Kaçırma*'sını (1782), Gioacchino Rossini'nin *İtalya'da Bir Türk* (1814) ve *Mao-metto II* (1820) adlı eserlerini ve Vincenzo Bellini'nin *Zaira*'sını (1829) sayabiliriz. Seyahat etmeyen ve diplomatik seferlere katılmayan halk için "başka" kültürlerin müziğini dinleme fırsatı çoğu kez savaş sırasında doğardı. Binlerce yıldır, silahların konuşmadığı zamanda, savaş alanında yakılan ateş çevresinde "ötekilerin" yaptığı müziği dinlemek, kazanan ya da yenilen taraf olsun, söyleyecek "kendi" sözleri ya da şarkıları olduğunu görmek çok ilginç olsa gerekti. Etnomüzikolog ve müzik antropologları sayesinde karşılaşmalar/çatışmalar sonrası, birbirinden çok uzak coğrafi alanlarda, çoğu kez farklı dillerde, değişik sözlerle aynı melodilerin ortaya çıktığını öğreniyoruz. Aynı şeyi müzik aletleri için de söyleyebiliriz: *timbal* gibi çağdaş bir aletin Batı'dan Doğu'ya mı, yoksa Doğu'dan Batı'ya mı geldiğini söylemek çok güçtür. Nasıl yayılmışsa yayılsın, bu aletin kaynağı tek bir türdür; bu vurmali çalgı İsviçre'den Balkanlar'a, Orta Asya'dan Çin'e kadar ulaşır. Bu aletler bize müziğin sınırları, imparatorlukları, dünün ve bugünün kültürel ulusçuluğunu nasıl aşabileceğini ve insanların barış içinde, ses ve şarkıda nasıl birleşebileceğini göstermektedir.

III.5  
**Nakkare**  
Impero ottomano, metà del  
XVII secolo  
rame, ottone, h cm 17,5,  
ø cm 22-22,5  
Museo Correr, Cl. XXVIII n. 62x

*Bibliografia:* Rossi 2006, p. 61, n. 48.

III.6  
**Nakkare**  
Impero ottomano, metà del  
XVII secolo  
rame, ottone, h cm 18,3, ø cm 23,5  
Museo Correr, Cl. XXVIII n. 62zb

*Bibliografia:* Rossi 2006, pp. 61-62,  
n. 49.

III.7  
**Nakkare**  
Impero ottomano, metà del  
XVII secolo  
rame, ottone, h cm 17,3,  
ø cm 23,3-23,5  
Museo Correr, Cl. XXVIII n. 62a

*Bibliografia:* Rossi 2006, pp. 59-60,  
n. 39.

III.5  
**Nakkare**  
Osmanlı İmparatorluğu; 17. yüzyıl  
ortası  
bakır/pirinç; yük. 17,5 cm,  
ø 22-22,5 cm  
Correr Müzesi, Cl. XXVIII n. 62x

*Kaynakça:* Rossi 2006, s. 61, n. 48.

III.6  
**Nakkare**  
Osmanlı İmparatorluğu; 17. yüzyıl  
ortası  
bakır/pirinç; yük. 18,3 cm, ø 23,5 cm  
Correr Müzesi, Cl. XXVIII n. 62zb

*Kaynakça:* Rossi 2006, s. 61-62,  
n. 49.

III.7  
**Nakkare**  
Osmanlı İmparatorluğu; 17. yüzyıl  
ortası  
bakır/pirinç; yük. 17,3 cm,  
ø 23,3-23,5 cm  
Correr Müzesi, Cl. XXVIII n. 62a

*Kaynakça:* Rossi 2006, s. 59-60,  
n. 39.



III.8

**Nakkare**

Impero ottomano, metà del XVII secolo

rame, ottone, h cm 19,2,  
ø cm 27,6-28,2

Museo Correr, Cl. XXVIII n. 62c

*Bibliografia:* Rossi 2006, p. 60, n. 41.

III.8

**Nakkare**

Osmanlı İmparatorluğu; 17. yüzyıl ortası

bakır/pirinç, yük. 19,2 cm,  
ø 27,6-28,2 cm

Correr Müzesi, Cl. XXVIII n. 62c

*Kaynakça:* Rossi 2006, s. 60, n. 41.

III.9

**Dâwûl**

Impero ottomano, metà del XVII secolo

rame, ottone, h cm 13,1,  
ø cm 21,3-21,6

Museo Correr, Cl. XXVIII n. 62h

*Bibliografia:* Rossi 2006, p. 63, n. 52.

III.9

**Davul**

Osmanlı İmparatorluğu; 17. yüzyıl ortası

bakır/pirinç; yük. 13,1 cm,  
ø 21,3-21,6 cm

Correr Müzesi, Cl. XXVIII n. 62h

*Kaynakça:* Rossi 2006, s. 63, n. 52.

III.10

**Dâwûl**

Impero ottomano, metà del XVII secolo

rame, ottone, h cm 14,9, ø cm 20,6

Museo Correr, Cl. XXVIII n. 62s

*Bibliografia:* Rossi 2006, p. 64, n. 58.

III.10

**Davul**

Osmanlı İmparatorluğu; 17. yüzyıl ortası

bakır/pirinç, yük. 14,9 cm, ø 20,6 cm

Correr Müzesi, Cl. XXVIII n. 62s

*Kaynakça:* Rossi 2006, s. 64, n. 58.



III.11

### **Zil**

Impero ottomano, metà del  
XVII secolo  
lega di rame, stagno, piombo, ferro,  
h cm 42, ø cm 24,1-24,3  
Museo Correr, Cl. XXVIII n. 59

*Bibliografia:* Rossi 2006, p. 69, n. 68.

III.11

### **Zil**

Osmanlı İmparatorluğu; 17. yüzyıl  
ortası  
bakır/pirinç/ kalay/ kurşun/ demir;  
yük. 42 cm, ø 24,1-24,3 cm  
Correr Müzesi, Cl. XXVIII n. 59

*Kaynakça:* Rossi 2006, s. 69, n. 68.





III.12

**Zurna**

Impero ottomano, seconda metà  
del XVII secolo

legno di pero, lungh. cm 36,2,  
ø cm 8,35

Museo Correr, Cl. XXVIII n. 50

*Bibliografia:* Rossi 2006, p. 37, n. 17.

III.13

**Zurna**

Impero ottomano, seconda metà del  
XVII secolo

legno di pero, lungh. cm 37  
ø cm 9,32

Museo Correr, Cl. XXVIII n. 47

*Bibliografia:* Rossi 2006, p. 35, n. 14.

III.14

**Zurna**

Impero ottomano, seconda metà del  
XVII secolo

legno di pero, lungh. cm 36,3,  
ø cm 8,55

Museo Correr, Cl. XXVIII n. 49

*Bibliografia:* Rossi 2006, pp. 36-37,  
n. 16.

III.12

**Zurna**

Osmanlı İmparatorluğu; 17. yüzyıl  
ortası

armut ağacından, uzunluk 36,2 cm;  
ø 8,35 cm

Correr Müzesi, Cl. XXVIII n. 50

*Kaynakça:* Rossi 2006, p. 37, n. 17.

III.13

**Zurna**

Osmanlı İmparatorluğu; 17. yüzyıl  
ortası

armut ağacından, uzunluk 37 cm;  
ø 9,32 cm

Correr Müzesi, Cl. XXVIII n. 47

*Kaynakça:* Rossi 2006, s. 35, n. 14.

III.14

**Zurna**

Osmanlı İmparatorluğu; 17. yüzyıl  
ortası

armut ağacından, uzunluk 36,3 cm;  
ø 8,55 cm

Correr Müzesi, Cl. XXVIII n. 49

*Kaynakça:* Rossi 2006, s. 36-37,  
n. 16.



**Passaggi di tecniche e motivi d’arte e costumi**

III.15  
Cesare Vecellio (attribuito)  
**Ritratto di famiglia**  
1555-1560 circa  
olio su tela, cm 113 × 180  
Museo Correr, Cl. I n. 254

La numerosa famiglia veneta – a cui lo stemma sul fondo non ha finora restituito nome ed esatta residenza – è raffigurata in questo eccezionale ritratto di gruppo formato da ben diciassette persone, scalate in tre generazioni, dall’anziano patriarca seduto verso il margine sinistro, all’ultima nata in braccio alla madre sulla destra. La Davanzo Poli (1980), mediante puntuali analisi dei particolari di abbigliamento, ha potuto collocare cronologicamente il dipinto tra 1555 e 1560. Già compreso nell’originario legato di Teodoro Correr alla città di Venezia (1830), l’attribuzione dubitativa a Cesare Vecellio (1521-1601) è stata avanzata da Mariacher (1957), seguito con dubbio anche dagli autori recenti (Zadra 2001, “accolta con prudenza”). Purtroppo le cattive condizioni della pellicola pittorica, in molte zone tanto abrasa da quasi annullare ogni risalto chiaroscuro, appiattendolo soprattutto i volti, immoti e privati di emozioni, rende problematico il giudizio. Se in effetti non mancano gli agganci coi modi di Cesare, per esempio al confronto con i ritratti autografi tuttora in Palazzo Piloni a Belluno, è singolare, in un’opera ricadente nel pieno del suo periodo di dipendenza professionale dal grande parente Tiziano, non riscontrare più palesi riferimenti ritrattistici ai capolavori del maestro. Per contro, qui ci paiono chiare le ormai retrospettive parentele coi moduli di Bernardino Licinio (a lui l’opera era stata data da Lorenzetti 1938) o di Beccaruzzi, magari col ricordo di certe messe in

scena “con tavolo e tappeto” di Lorenzo Lotto. Ed è proprio il tavolo che qui, con semplice ma efficace impostazione, funge da necessario coordinatore spaziale per l’altrimenti troppo affollata inquadratura; esso aiuta a scalare in profondità i piani in cui si distribuiscono i personaggi (felicissima l’idea di porre in primo piano, di fronte al tavolo, la prima generazione e l’ultima, cioè l’anziano nonno e i piccoli nipoti). E sul tavolo uno status symbol assai esplicito, al pari se non più degli abiti, delle perle e dei gioielli largamente ostentati: uno splendido tappeto a medaglioni del nord-est della Persia” certamente portato dai veneziani dal mercato di Tabriz, caratterizzato “da un elegante medaglione centrale su una campitura rossa ornata con racemi floreali o vegetali, con una bordura esterna e delle fasce” (Kennedy 2006). Tali ricercati manufatti, specie gli esemplari di grandi dimensioni come questo, dovevano trasmettere all’osservatore contemporaneo una vivissima impressione di lusso e monumentalità, con effetto certamente apprezzatissimo a Venezia e non solo.

*Bibliografia:* Lorenzetti 1938, p. 81; Mariacher 1957, pp. 225-226; Davanzo Poli 1980, p. 320; Zadra 2001, pp. 174, 178-179; *At Home* 2006, pp. 32, 33, 76, 77, 361; Kennedy 2007c, pp. 83, 324. [Andrea Bellieni]

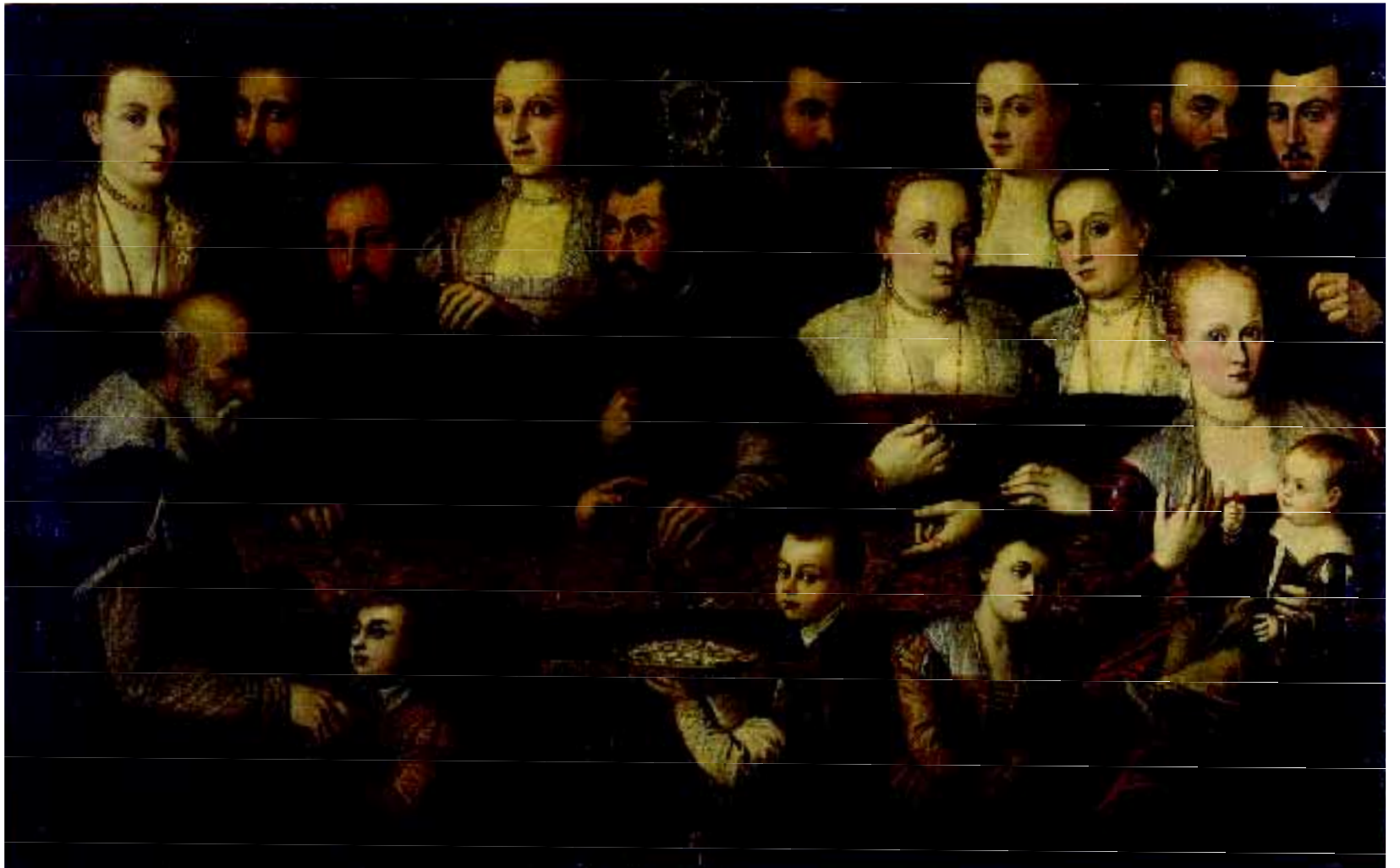
**Motifler, tecniche ve e kıyafetler**

III.15  
Cesare Vecellio (atf.)  
**Aile portresi**  
1555-1560 civarı  
Tuval üzerine yağlıboya, 113 × 180 cm  
Correr Müzesi, Cl. I n. 254

Bu olağanüstü portrede, arkaplanda arma olmasına rağmen şimdiye kadar kimlikleri ve ikametgâhları belirlenememiş olan bir Venedik ailesi görülür. Tabloda üç kuşağı temsil eden tam 17 kişi vardır; sol köşede yaşlı aile reisi oturur, son doğan kız çocuğu sağda annesinin kucağındadır. Davanzo Poli (1980), resmedilen kişilerin kıyafetleri üzerinde yaptığı titiz bir inceleme sonucu, tabloyu kronolojik olarak 1555-1560 arasına yerleştirmiştir. Teodoro Correr’in vasiyetinde (1830) Venedik kentine bıraktığı miras arasında yer alan bu tabloyu Mariacher (1957), Cesare Vecellio’ya (1521-1601) atfeder. Bu tartışmalı öneriye katılanlar arasında çağdaş bazı sanatçılar da vardır (Zadra 2001: “bu atif ihtiyatla karşılanmıştır”). Resmin en üst katmanı kötü durumdadır; hatta bazı yerlerde ışık gölge oyunlarının algılanmasına izin vermeyecek kadar yıpranmış olduğundan, özellikle de aile bireylerinin yüzleri ifadesiz gibi görünür. Bu durum, tablo hakkındaki yorumları olanaksız kılmaktadır. Tabloda Cesare’nin üslubuyla bağlantılar eksik değildir. Örneğin ressamın imzasını taşıyan ve bugün Belluno’daki Piloni Sarayı’nda muhafaza edilen portrelerle karşılaştırıldığında, tabloyu gerçekleştirdiği yıllarda akrabası üstat Tiziano’nun izinden giden ressamın, üstadın yapıtlarından referanslar taşımıyor olması şaşırtıcıdır. Buna karşılık ressamın, Bernardino Licinio’nun ya da Beccaruzzi’nin formlarıyla ve belki de Lorenzo Lotto’nun bazı “halı örtülü masa” sahneleriyle retrospektif akrabalıkları bellidir. Bu resimde de masanın yalın ama ustalık-

la kurgulanışı, tablodaki sıkışık yerleşimi rahatlatma görevini yerine getirir; masa, tabloda yer alanların mükemmel dağıtılıp yerleştirilmesine yardımcı olmaktadır (ön plana, masanın önüne, ilk ve son kuşağın, yani yaşlı aile reisi ile küçük torunların yerleştirilmesi fikri çok parlaktır). Masanın üzerindeki muhteşem “madalyonlu kuzeydoğu İran halısı”, gösterişli kıyafetler, mücevherler ve incilerle eşdeğerde belirgin bir statü simgesidir. Venediklilerin büyük olasılıkla Tebriz pazarından alıp getirdiği bu halının kırmızı zemini dal ve çiçek motifleriyle süslüdür, tam ortasında zarif bir madalyon yer almaktadır. Halının ayrıca bordürleri ve saçakları da vardır (Kennedy 2006). Bu halı gibi büyük boyutlardaki özel el yapımı eşya, yalnızca Venedik’te değil, başka birçok yerde de çağdaş gözlemcilere lüks ve görkem izlenimi vermek için resmedilirdi.

*Kaynakça:* Lorenzetti 1938, p. 81; Mariacher 1957, pp. 225-226; Davanzo Poli 1980, p. 320; Zadra 2001, pp. 174, 178-179; *At Home* 2006, pp. 32, 33, 76, 77, 361; Kennedy 2007, pp. 83, 324. [Andrea Bellieni]



## Le relazioni veneto-ottomane e i tappeti turchi

Nazan Ölçer

Dopo il 1071 si assiste all'irrompere in Anatolia dei turchi in gruppi cospicui. Vuoi questa ondata migratoria che via via si spingeva verso l'Anatolia occidentale, vuoi l'occupazione di importanti insediamenti sulla fascia costiera dell'Egeo e del Mediterraneo da parte dello stato Selciuchide di Rûm (cioè d'Anatolia, "terra di Roma" bizantina, *n.d.t*) incentrato a Konya, permisero a queste popolazioni di entrare in contatto con il commercio marittimo, al quale fino ad allora erano rimaste estranee. Non passò molto prima che iniziassero le loro relazioni con la Repubblica di Venezia, che da tempo immemorabile deteneva nelle proprie mani il commercio nel Mediterraneo.

Il primo trattato siglato con Venezia nel 1220 risale all'epoca del Sultano Alaeddin Keykubad (1219-1236) e i tappeti anatolici costituiscono in questo documento una importante merce di esportazione<sup>1</sup>.

A seguito degli accordi rinnovati a ogni passaggio del potere, i tappeti anatolici che giungevano in Occidente attraverso Venezia in breve arrivarono a rappresentare una merce di lusso, ricercata dai nobili di tutta Europa, dalle chiese e dai membri delle classi abbienti. Una importazione laboriosa, compiuta affrontando un lungo viaggio via mare, una disponibilità limitata a causa della produzione che richiedeva un lungo processo, e infine anche l'elevato costo, li resero un oggetto di prestigio, decisamente difficile a ottenersi.

Sappiamo che dopo la caduta dello stato selgiuchide di Rûm, nell'epoca in cui i signori locali si spartirono i suoi domini, questa rete di relazioni e il commercio proseguirono. Soprattutto nel periodo delle signorie di Aydin e Menteşe, nella regione occidentale, nei trattati commerciali stipulati con Venezia si trovano espressi gli impegni a consegnare ogni anno un preciso numero di tappeti "Aksaray" ai mercanti veneziani<sup>2</sup>. I tappeti di Aksaray e Konya vengono anche menzionati nelle note dei viaggiatori dell'epoca, come Marco Polo, İbn Said e İbn Battuta<sup>3</sup>.

Se poi una parte dei tappeti che giungevano a Venezia con le navi era venduta in loco, una frazione importante di essi veniva invece smerciata negli altri paesi sempre dai mercanti veneziani. Questo, in un certo senso, stava a dimostrare che Venezia deteneva l'indiscusso monopolio del commercio nel Mediterraneo. Negli inventari delle chiese ci si imbatte nella voce relativa ai tappeti turchi a partire dal XIV secolo. In questi documenti si trovano riferimenti specifici a questi tappeti, che giungono talvolta in dono, talvolta come bottino di guerra o per acquisto<sup>4</sup>. I tappeti turchi che in Occidente ebbero a godere di un tale apprezzamento, non tardarono poi, a partire dagli inizi del XIV secolo, a occupare un loro posto nell'arte pittorica. Gli esemplari di tappeti giunti da questo primo periodo ai giorni nostri sono in numero davvero esiguo, tuttavia, grazie a questi dipinti possiamo formarci una idea del loro aspetto, riprodotto con estrema fedeltà; e siamo in grado di datarli con attendibile certezza partendo dai quadri forniti della data di esecuzione, nonché di distinguerne le varie tipologie.

Notiamo che i tappeti del primo periodo che compaiono nelle tele sono di dimensioni piuttosto ridotte, con una composizione geometrica e figure astratte di animali.

I dipinti ci forniscono anche indizi sull'uso a cui erano destinati. Essi, nelle ambientazioni raffigurate nell'arco temporale che si spinge fin quasi alla metà del XV secolo, vengono distesi per terra sotto i piedi dei grandi personaggi religiosi, dei governanti o dei santi, raffigurati seduti su un trono collocato su una predella,

oppure in piedi o inginocchiati. A partire dalla metà del XV secolo, invece, un aspetto rispecchiato sia nei dipinti che nelle fonti scritte, è quello stando al quale questi tappeti preziosi ormai non vengono più usati come addobbo da pavimento, bensì come oggetto decorativo, posto di solito sopra a bauli e tavole, a ostentazione di ricchezza e fasto, e nelle cerimonie particolari appesi ai muri o ai balconi in modo che possano manifestarsi e ammirarsi tutti i loro disegni. L'unica eccezione, in cui il tappeto viene ancora steso a terra, è rappresentato dalle raffigurazioni della Madonna col Bambino.

Gli ottomani, signori del più piccolo dei principati che si suddivisero l'eredità dell'impero selgiuchide, vinsero la lotta per la spartizione, ed eliminando gli altri rivali musulmani in Anatolia emersero come la nuova potenza dell'Oriente; questo li portò a fronteggiare Venezia e le altre città-stato italiane. Quanto alla conquista di Istanbul, indubbiamente essa ha costituito un punto di svolta. Venezia, che esitò ad accorrere in aiuto di Costantinopoli posta sotto assedio, immediatamente dopo la caduta inviò un ambasciatore, chiedendo che i privilegi commerciali avessero a sussistere, e con il trattato del 1479 la Repubblica riuscì a prorogare quelle concessioni<sup>5</sup>.

Nonostante la rivalità fra ottomani e Venezia per la supremazia sul Mediterraneo, la conquista di importanti colonie e porti veneziani e le guerre di lunga durata, il commercio veneto-ottomano proseguì per secoli e non si interruppe mai il flusso di tappeti e altre merci di valore verso Venezia.

I tappeti inviati a Venezia in genere partivano dall'isola di Chio, con le navi toccavano Ragusa/Dubrovnik, e infine giungevano a Venezia. Dopo che gli ottomani si spinsero nell'Europa Orientale e conquistarono le vie commerciali di queste regioni, benché fossero già iniziate le spedizioni per l'Europa via terra, le rotte marittime e le relazioni con Venezia mantennero sempre la loro importanza.

Dei tappeti a disegni di animali del primo periodo sono sopravvissuti fino ai giorni nostri pochissimi esemplari. Queste figure sui tappeti, oggi conservati in alcuni musei d'Europa, d'America, e di Turchia – figure che riflettono il mondo delle credenze della mitologia dell'Estremo Oriente recato in Anatolia, come le leggendarie creature alate, i draghi in lotta fra di loro e il favoloso uccello Simurgh – si ritrovano nell'affresco del 1440 di Domenico di Bartolo, eseguito per l'Ospedale di Santa Maria della Scala a Siena, e nel dipinto di Carlo Crivelli del 1486, attualmente alla National Gallery di Londra. Nella mostra viene esposto un frammento di tappeto del primo periodo (Türk ve İslam Eserleri Müzesi/ Museo delle Opere turche e islamiche, n. di inv. 320).

Osserviamo che verso la metà del XV secolo i tappeti a motivi animali ormai non si ritrovano più nell'arte pittorica, e il loro posto è stato occupato da una nuova tipologia. È un segnale della trasformazione progettuale avvenuta nel settore produttivo.

Il gruppo più antico dei tappeti del nuovo tipo contiene una composizione in cui dei piccoli ottagononi sono disposti in fila su tutto lo sfondo e sono contornati da una bordura intrecciata, a imitazione della scrittura cufica, ben nota dalle miniature timuridi. Uno degli esempi più antichi che possiamo osservare nell'arte pittorica del periodo rinascimentale, si ammira nell'affresco del 1451 di Piero della Francesca nel Tempio Malatestiano di Rimini, e nella "Madonna con Bambino" di Andrea Mantegna del 1456, polittico eseguito per l'altare della Chiesa di San Zeno a Verona.

Sia questo tipo d'avanguardia a piccoli disegni geometrici, sia i tappeti a grandi ottagononi suddivisi in compartimenti che costituiscono una variazione più tarda,

vengono definiti “Tappeti Holbein,” con riferimento a Hans Holbein, un artista del XVI secolo nelle cui tele essi sono rappresentati. I tappeti di tipo Holbein durante il Cinquecento compariranno nei dipinti di diversi altri autori. Anche in questa mostra ne sono presentati tre esemplari, sia dei più antichi che di quelli più tardi. (Türk ve İslam Eserleri Müzesi / Museo delle Opere turche e islamiche n. di inv. 411, n. di inv. 417, n. di inv. 694)

Alla fine del XV secolo, nei dipinti compare un altro tipo di tappeto. Questo, che viene interpretato come una evoluzione del gruppo Holbein, prende il nome da un altro pittore rinascimentale, Lorenzo Lotto (1480-1556). Nella composizione formata da ampi ottagoni gialli, delimitati da un contorno più scuro, e da forme chiuse ad arabeschi che li collegano, generalmente su un fondo rosso, gli ottagoni sono collegati tra loro da palmette che si trasformano in motivi vegetali e che ricordano le foglie di edera. Con la ripetizione dello stesso motivo, si ottiene l'impressione di infinitezza ed è possibile accorciare o allungare il tappeto nella misura desiderata. Nella presente mostra sono esposti due tappeti a medaglione (Türk ve İslam Eserleri Müzesi / Museo delle Opere turche e islamiche n. di inv. 67, n. di inv. 52) e un tappeto di tipo Lotto (Türk ve İslam Eserleri Müzesi / Museo delle Opere turche e islamiche n. di inv. 709). La bordura a disegni cufici che si osserva nei tappeti Lotto del primo periodo, cede il posto negli esempi più tardi a composizioni con il motivo delle nuvole cinesi o del ramo contorto.

I tappeti Lotto dovrebbero essere arrivati in Europa in epoca successiva a quella del tipo Holbein. Il primo caso in cui essi ricorrono in un dipinto europeo è rappresentato dal quadro di Sebastiano del Piombo, del 1516, che raffigura il Cardinale Bandinello Sauli con il suo segretario e due geografi, oggi conservato alla National Gallery di Washington.

Un'opera di Lorenzo Lotto, assai nota, dove è raffigurato un tappeto di tipo Lotto, poi, è conservata a Venezia nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo: è un quadro del 1542, con Sant'Antonio elemosiniere.

I tappeti Lotto, sia pure con misure e proporzioni diverse, sono stati prodotti fino alla fine del XVII secolo.

Si osserva che nel periodo tra la seconda metà del XV secolo e gli inizi del XVI, i piccoli tappeti di tipo *seccade* (da preghiera) destarono un notevole interesse sul mercato europeo. Oltre agli esemplari con il *mihrab* (nicchia) e le lampade da moschea, si andò ampliando la zona dove si appoggiavano i piedi in asse con il *mihrab*, sicché i tappeti assunsero l'aspetto “a buco di serratura”; ecco perché nella letteratura specialistica, per via di Giovanni Bellini che in un suo dipinto del 1507 ha inserito un tappeto di questo tipo, essi sono conosciuti come tappeti “Bellini” o “a buco di serratura”. Nella mostra è esposto un esemplare di tipo Bellini del primo periodo (Türk ve İslam Eserleri Müzesi / Museo delle Opere turche e islamiche n. di inv. 357). Questi, tuttavia, non sono stati rappresentati da artisti quali Lorenzo Lotto, Vittorio Carpaccio, Jacopo Bassano e Gentile Bellini. A cominciare dalla fine del XV secolo e per tutto il XVI, nell'intera Europa, e in primo luogo in Italia, si riscontra un'incredibile passione per i tappeti, che divennero oggetto di meticolose registrazioni, di inventari notarili, di listini dei prezzi. In seguito a tale interesse, nelle mani dell'aristocrazia europea si accumularono preziose collezioni di tappeti.

Nell'inventario delle proprietà del nobile veneziano Lorenzo Correr, datato 1584, sono registrati numerosi manufatti<sup>6</sup>. D'altra parte, è stupefacente anche la presenza di un così alto numero di tappeti esportati in Inghilterra e inseriti negli elenchi dei beni inventariati per le eredità. I 500 tappeti registrati nell'inventario

dei beni di Enrico VIII relativo all'anno 1547, tutti acquistati da Venezia, già da soli ci forniscono informazioni sulle dimensioni di questo commercio<sup>7</sup>.

I tappeti Holbein e Lotto costituiscono l'ultimo anello del primo periodo dell'arte turca del tappeto.

Nel XVI secolo, che rappresenta la nuova epoca, si osserva un momento di rottura con la tradizione. Le usate composizioni geometriche a disegni astratti lasciano il posto a quelle intricate, disegnate negli atelier del Palazzo, al repertorio di motivi strettamente collegati all'arte del libro; i tappeti tessuti in dimensioni eccezionali stanno a indicare la potenza di una grande personalità, le fabbriche gigantesche e gli investimenti grandiosi nei materiali.

Questo non è che il riflesso delle condizioni di massimo splendore, dell'apogeo della potenza raggiunta nel Cinquecento dall'Impero ottomano.

Soprattutto a Istanbul si nota una intensa attività edificatrice; grandi tappeti venivano commissionati per il Palazzo, le moschee e altri edifici in costruzione; i laboratori erano impegnati a soddisfare queste imponenti ordinazioni, eseguendo i progetti stilati da *équipe* di artisti (*Ehl-i Hiref*, organizzazioni di artigiani) costituite nel contesto del Palazzo, dove al primo posto si collocavano i pittori.

Certo sono attestate notizie sulla tessitura di tappeti proprio all'interno del Palazzo e nella Capitale, però la vera produzione a partire dal periodo Selgiuchide viene effettuata nell'Anatolia occidentale, a Uşak e nei dintorni, dove si era affermata una forte tradizione di tessitura. Dai documenti giunti sino ai giorni nostri possiamo desumere che in questi laboratori, forniti di un nutrito gruppo di mastri tessitori, venivano soddisfatti gli ordinativi sia del Palazzo sia di provenienza esterna<sup>8</sup>.

Gli esemplari più noti dei tappeti ottomani classici del XVI secolo tessuti nei laboratori di Uşak sono quelli a medaglione. Questo tipo – ottenuto applicando all'arte dei tappeti una composizione formata da uno o più medaglioni centrali e da elementi angolari, profondamente influenzata dall'arte legatoria persiana, date le sue notevoli dimensioni – veniva utilizzato soprattutto negli ambienti di Palazzo, nelle grandi moschee, ed era esportato in numerosi esemplari.

Il tappeto a stella di Uşak, una variante del tappeto a medaglione, in genere a sfondo rosso scuro, presenta una composizione in cui il contorno del medaglione è stato aperto assumendo le sembianze di una stella a più punte. In questa mostra viene esposto un esemplare del tappeto a stella di Uşak (Türk ve İslam Eserleri Müzesi / Museo delle Opere turche e islamiche, n. di inv. 867). Proprio come succede negli esemplari a medaglione, tutto il fondo è ricoperto da un motivo di riempimento a motivi floreali, ad arabeschi intrecciati.

I tappeti di Uşak a medaglione e a stella sono comparsi spesso nei dipinti europei; inoltre, soprattutto quelli a medaglione, hanno assunto il ruolo di un modello apprezzato, come stanno a dimostrare le numerose commissioni private: infatti in essi venivano intessuti gli stemmi di famiglia<sup>9</sup>.

Nel dipinto *La consegna dell'anello al doge*, del 1534, di Paris Bordone, conservato alle Gallerie dell'Accademia a Venezia e che rappresenta il doge Andrea Gritti con i senatori, sono raffigurati contemporaneamente due tappeti, uno a stella e uno a medaglione, stesi a terra.

Dalle collezioni europee giunte sino ai giorni nostri si deduce che in Occidente vi fosse richiesta per i “tappeti del Palazzo”, che rappresentano un altro elemento dell'arte dei tappeti anatolici del XVI secolo e che costituiscono una sintesi fra la tradizione dei prodotti ottomani e di quelli mamelucchi dopo la conquista dell'Egitto nel 1516<sup>10</sup>. Anche le dimensioni quadrate di questi tappeti – per i quali veniva usata la lana estremamente morbida dell'Egitto che assorbiva i colori pastello



tipici dei tappeti mamelucchi molto amati in Occidente -, e la tecnica di tessitura in essi applicata li avvicinano appunto ai tappeti di quell’epoca e di quell’area. Di queste opere a grandi dimensioni, che nelle fonti occidentali sono citati come “Damasceni,” esiste anche il tipo *seccade*/preghiera, e quello destinato a un tavolo quadrato. L’aumento del commercio e la caduta dei prezzi successiva alla proliferazione dei tappeti turchi sui mercati europei, fecero sì che questi manufatti uscissero dalla categoria di beni di lusso a esclusivo appannaggio dei nobili per entrare nelle case della borghesia. Nelle raffigurazioni di questi ricchi mercanti e cittadini, che proprio come i membri del Palazzo, della chiesa e della classe nobiliare commissionavano numerosi ritratti, e nelle rappresentazioni degli interni, i tappeti continuano a svolgere la loro funzione di oggetto simbolo di benessere. I ritratti della borghesia dell’Europa centro-orientale del XVII secolo riflettono chiaramente questo aspetto. A partire dalla metà del Seicento l’arresto della crescita dell’Impero ottomano si rifletté anche nel campo dell’arte. Il diradersi degli ordinativi di tappeti legati alle grandi attività costruttive influenzò negativamente la produzione. I laboratori diminuirono di numero. D’altra parte, la moda dei tappeti degli anni precedenti aveva creato anche sui mercati occidentali una sorta di saturazione nell’acquisto di generi di lusso per la casa. Notiamo che anche nell’arte pittorica vanno parimenti scemando le rappresenta-

zioni di tappeti. Tali figure si allontanarono dalla sfera di interesse degli artisti. Indubbiamente, il fattore determinante fu che la Repubblica di Venezia, la quale trasferiva l’arte dei tappeti in Occidente e rappresentava il più grande distributore di prodotti orientali, aveva smarrito il potere di un tempo. A partire dalla fine del XVII secolo nella produzione di tappeti ottomani ormai passeranno in primo piano prodotti come i *seccade*/preghiera, e il commercio si indirizzerà verso l’Europa centro-orientale via terra. Nella mostra è esposto un esemplare di questi tappeti di tipo *seccade* (Türk ve İslam Eserleri Müzesi / Museo delle Opere turche e islamiche /Museo delle Opere turche e islamiche n. di inv. 11). In Italia gli artisti, nel momento di maggior fioritura rinascimentale, avevano fatto conoscenza con i tappeti turchi. Questo incontro aggiunse nuove caratteristiche alla loro maestria mentre l’ammirazione suscitata stimolò l’arte del tappeto turco e spinse i suoi anonimi artisti a tessere con una perfezione tale da mantenere desto tanto interesse, inventando nuove composizioni. Con una tendenza direttamente collegata alla sensibilità artistica dell’epoca, e grazie alle richieste interne ed estere di sviluppi e cambiamenti, furono creati nuovi prodotti; in altre parole venne a costituirsi la storia del tappeto turco. In seguito a questo incontro entrambe le parti si arricchirono di conoscenze e ciò contribuì a fissare le pietre miliari del flusso artistico che si sarebbe sviluppato nelle relazioni future.

<sup>1</sup> İnalçık 2008 p. 29; Cahen 1960  
<sup>2</sup> Wittek 1944, pp.10-14; Zachariadou 1983, pp. 15-18.  
<sup>3</sup> Frampton 1937, p. 26; Serjeant 1972, pp.105, 117.  
<sup>4</sup> Müntz-Frothingam 1983, p.125.  
<sup>5</sup> Beattie 1964, pp. 4-5; King-Sylvester 1983, pp. 9-11; King 1985, pp. 41-54.  
<sup>6</sup> Molmenti 1906, p. 633; Rogers 1986, p. 18.  
<sup>7</sup> Mack p. 77.  
<sup>8</sup> Yetkin 1974, pp. 82.  
<sup>9</sup> Raby 1986, pp. 180,181.  
<sup>10</sup> Denny 1978, pp. 6-11.

## Venedik-Osmanlı İlişkileri ve Türk Halıları

Nazan Ölçer

Türklerin Anadolu'ya kalabalık gruplar halinde girmesi, 1071 sonrasına rastlar. Giderek Batı Anadolu'ya ulaşan bu göç dalgası ve Konya merkezli Anadolu Selçuklu Devleti'nin Ege ve Akdeniz sahil şeridindeki önemli yerleşimleri ele geçirmesi, onları o döneme kadar yabancıları oldukları deniz ticareti ile tanıştırdı. Öteden beri Akdeniz ticaretini elinde tutan Venedik Cumhuriyeti ile ilişkiler de başlamakta gecikmedi.

Venedik ile 1220 tarihinde imzalanan ilk anlaşma Sultan Alaeddin Keykubad (1219-1236) dönemine aittir ve Anadolu halıları bu anlaşmada önemli bir ihracat ürünü olarak yer almaktadır.<sup>1</sup>

Hükümdarların değişiminde yenilenen anlaşmalar sonucu Venedik aracılığıyla Batı'ya ulaşan Anadolu halıları kısa sürede Avrupa soyluları, kilise ve zengin sınıf mensupları tarafından aranan bir lüks eşya haline geldi. Zorlukla, uzun bir deniz yolunu kat ederek gelebilmesi, uzun bir süreç alan üretimi nedeniyle ancak sınırlı sayıda elde edilebilmesi ve nihayet yüksek fiyatı, onları tümüyle güç ulaşılan bir prestij objesi yapmaktaydı.

Anadolu Selçuklu Devleti'nin yıkılmasından sonra onun topraklarını paylaşan Beylikler döneminde de bu ilişki ağının ve ticaretin sürdüğünü biliyoruz. Özellikle Batı Anadolu bölgesinde yer alan Aydın ve Menteşe beylikleri döneminde Venedik ile varılan ticaret anlaşmalarında her yıl belirli sayıda "Aksaray" halısının Venedikli tüccarlara verileceği taahhüdü yer almaktadır.<sup>2</sup> Aksaray ve Konya halıları, dönemin Marco Polo, İbn Said, İbn Batuta gibi seyyahlarının notlarında da geçmektedir.<sup>3</sup>

Ticaret gemileri ile Venedik'e ulaşan halıların bir bölümü orada satılırken, önemli bir bölümü de gene Venedikli tüccarlar tarafından diğer ülkelere satılıyordu. Bu bir anlamda Venedik'in Akdeniz ticaretindeki tartışılmaz tekeli konumunun da bir göstergesi olmaktaydı.

Türk halılarına 14. yüzyıldan itibaren kilise envanterlerinde de rastlanmaktadır. Bazen hediye bazen savaş ganimeti bağıışı veya satın alma yoluyla gelen bu halıların ayrıntılı ilgileri de bu envanterlerde görülmektedir.<sup>4</sup>

Batı'da bunca rağbet gören Türk halıları, 14.yüzyılın başından itibaren resim sanatında da yerini almakta gecikmedi. Bu erken dönemden günümüze ulaşan çok az sayıdaki halı örneğine karşılık, bu resimler sayesinde onların büyük bir sadakatle çizilen görüntülerine ulaşabilmekte, yapılış tarihi belli olan tablolarıdan yola çıkarak halıları tarihleyebilmekte ve tipolojilerini ayırtılabilmekteyiz.

Tablolarda yer alan erken dönem Türk halılarının oldukça küçük boyutlu geometrik ve soyut hayvan figürlerine yer veren bir kompozisyonda olduklarını görmekteyiz.

Resimler bize halıların nasıl kullanıldığı hakkında da ipuçları vermektedir. Yaklaşık 15. yüzyıl ortalarına uzanan bir zaman diliminde tasvir edilen sahnelerde halılar zeminden yükseltilmiş bir alanda tahtında oturan, ayakta duran veya diz çöken yüksek din adamları, hükümdar veya azizleri ayakları altına serili vaziyette yerleştirilmektedir. 15. yy. ortalarından itibaren ise; gerek resimlerin, gerekse yazılı kaynakların yansıttığı bir husus, bu değerli halıların artık bir yer yaygısı olmaksızın çıkıp, zenginlik ve görkemi yansıtan bir dekorasyon objesi olarak genellikle sandık ve masa üstlerinde, özel törenlerde duvar veya balkonlardan tüm desenleri görülecek şekilde sarkıtılarak kullanılmasıdır. Halının hala yere serildiği tek istisna Meryem ve İsa tasvirleridir.

Selçuklu Devleti'nin mirasını paylaşan Beyliklerin en küçüğü olan Osmanlıların paylaşım mücadelesini kazanıp, Anadolu'daki diğer beylikleri ortadan kaldırması, onları Doğu'nun yeni gücü olarak ortaya çıkardı ve onları Venedik ve diğer İtalyan şehir devletleri ile karşı karşıya getirdi. İstanbul'un alınması ise, kuşkusuz bir dönüm noktası oldu. Kuşatma altındaki Bizans'ın yardımına koşmakta tereddüt eden Venedik, fethin akabinde hemen elçi göndererek, ticari imtiyazların devamını talep etti, 1479 tarihli anlaşma ile de bu imtiyazları bir süreliğine uzatmayı başardı.<sup>5</sup>

Osmanlıların Akdeniz egemenliği için Venedik ile olan rekabetine, önemli Venedik koloni ve limanlarını ele geçirmesine ve uzun süreli savaşlara rağmen Venedik-Osmanlı ticareti yüzyıllar boyunca sürdü, halı ve diğer değerli eşyanın Venedik'e akması da kesilmedi.

Venedik'e giden halılar genellikle Sakız Adası üzerinden sevk edilmekte, buradan gemilerle Ragusa üzerinden Venedik'e ulaşmaktaydı. Osmanlıların Doğu Avrupa'da ilerlemeleri ve bu bölgedeki ticaret yollarını ele geçirmelerinden sonra, kara yolu ile Avrupa'ya sevkiyat başladıysa da, deniz yolu ve Venedik ilişkisi her zaman önemini korudu.

Erken dönem hayvan desenli halılardan günümüze çok az örnek kalmıştır. Bugün bazı Avrupa, Amerika ve Türkiye Müzelerindeki bu halılardaki kanatlı masal yaratıkları, birbiriyle savaşan ejder ve anka kuşu gibi Uzak Asya mitolojisinin Anadolu'ya taşıdığı inanç dünyasını yansıtan bu figürler Domenico di Bartolo'nun, Siena Santa Maria della Scala Yetimhanesi için yaptığı 1440 tarihli duvar resminde; Carlo Crivelli'nin bugün Londra National Gallery'de bulunan 1486 tarihli tablosunda da görülmektedir. Sergide bu erken dönem halılara ait bir halı fragmanı yer almaktadır (Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Env. No.: 320).

15. yüzyılın ortasına doğru hayvan motifli halıların artık resim sanatında görülmediğini, onların yerini yeni halı tiplerinin aldığını görmekteyiz. Bu, üretim bölgesindeki bir tasarım değişiminin de habercisidir.

Yeni tip halıların erken grubu küçük sekizgenlerin dizi halinde bütün zemine yapıldığı ve Kufi yazı taklidi, Timurlu minyatürlerinden aşına olunan bir örgü bordürünün çevrelediği kompozisyon içerirler. Rönesans Dönemi resim sanatında görüldükleri en erken örnekler Piero della Francesca'nın 1451 tarihli Rimini Tempio Malatestiano'daki frescosu ile Andrea Mantegna'nın 1456 tarihli Verona San Zeno Kilisesi mihrap panosu için yaptığı "Meryem ve Çocuk İsa" resminde görülür.

Gerek bu küçük geometrik desenli öncü tip, gerekse daha geç bir varyasyon olan kompartımanlara bölünmüş büyük sekizgenli halılar, tablolarında yer aldıkları 16 yüzyılın bir sanatçısı olan Hans Holbein'a atıfla "Holbein Halıları" olarak adlandırılmışlardır. Holbein halıları tipi 16. yüzyıl boyunca pek çok ressamın tablosunda karşımıza çıkacaktır. Sergide de erken ve daha geç uzantılarıyla birlikte 3 adet olarak temsil edilmektedir (Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Env. No.:411, Env. No.:417, Env. No.:694)

15. yüzyıl sonunda bir başka halı tipi tablolara girer. Holbein grubunun bir uzantısı olarak da yorumlanan bu tip, adını bir başka Rönesans ressamından, Lorenzo Lotto'dan (1480-1556) alır. Genellikle kırmızı zemin üzerine koyu konturla çevrili sarı gevşek sekizgen ve onları birleştiren arabesk dolgulardan oluşan kompozisyonda, sekizgenler bitkisel forma dönüşmekte, sarmaşık yaprağını andıran uzantılar palmetleri birbirine bağlamaktadır. Aynı motifin tekrarı ile bir sonsuzluk görüntüsü ve halının istenilen ölçüde küçülüp büyümesi mümkün olmaktadır. İki adet madalyonlu (Türk ve İslam Eserleri Müzesi env. no.:67, env.

no.: 52 ) ve bir adet Lotto tipi halılar sergimizde yer almaktadır (Türk ve İslam Eserleri Müzesi env. No.: 709). Erken dönem Lotto halılarında görülen Kûfi desenli bordür, daha geç tarihli örneklerde yerini Çin bulutu veya kıvrım dal içeren kompozisyonlara bırakmaktadır.

Lotto halıları Avrupa’ya Holbein tipi halılardan daha sonra gelmiş olmalıdır. Avrupa resminde ilk görülmesi 1516 tarihli Sebastiano del Piombo’nun bugün Washington National Gallery’de bulunan Kardinal Bandinello Sauli’yi sekreteri ve iki coğrafyacı ile birlikte gösteren tablodur.

Lorenzo Lotto’nun çok tanınan ve ve Lotto tipi bir halıyı resmettiği bir eseri de Venedik’te Santi Giovanni e Paulo kilisesindeki 1542 tarihli Aziz Antoninus’u sadaka dağıtırken gösteren tablodur.

Lotto halıları boyutları ve orantıları değişerek de olsa 17. yüzyıl sonuna kadar üretilmiştir.

15. yüzyıl ikinci yarısı ile 16. yüzyıl başına rastlayan evrede seccade tipi küçük halıların da Avrupa pazarında büyük rağbet bulduğu anlaşılmaktadır. Mihraplı, cami kandilli örneklerin yanı sıra, mihrap aksı üzerinde ayak basılan alanın genişleyerek, anahtar deliği görüntüsü aldığı halılar, bu tip bir halıya 1507 tarihli bir resminde yer vermiş Giovanni Bellini’den dolayı halı literatüründe “Bellini” veya “Anahtar deliği” halıları olarak tanınmışlardır. Sergide Bellini tipi erken tarihli bir örnek yer almaktadır (Türk ve İslam Eserleri Müzesi. Env. No.: 357) Ancak Lorenzo Lotto, Vittorio Carpaccio, Jacopo Bassano ve Gentile Bellini gibi sanatçılar tarafından da resmedilmişlerdir.

15. yüzyılın sonundan başlayarak tüm 16. yüzyıl boyunca başta İtalya olmak üzere tüm Avrupa’da müthiş bir halı merakı hüküm sürdü, halılar titizlikle tutulan kayıtlara, miras envanterine, fiyat listelerine konu oldu. Bu merak sonucu Avrupa aristokrasisinin elinde değerli halı koleksiyonları birikti.

Venedikli soylu Lorenzo Correr’in 1584 yılına ait eşya envanterinde çok sayıda halı beyan edilmektedir <sup>6</sup>. Öte yandan, İngiltere’ye ihraç edilen ve eşya envanterli miras listelerine giren çok sayıda halının varlığı da şaşırtıcı olmaktadır. Sadece VIII. Henry’nin 1547 yılına ait eşya envanterinde yer alan ve tümü Venedik’ten alınmış 500 adet Türk halısı bize bu ticaretin boyutu hakkında bilgi vermektedir<sup>7</sup>.

Holbein ve Lotto halıları Türk halı sanatının erken evresinin son halkasıdır.

Yeni dönem olan 16. yüzyılda gelenekte bir kopuş gözlemlenir. Geleneksel geometrik kompozisyonlar soyut desenler yerini saray atölyelerinde çizilmiş girift kompozisyonlara, kitap sanatı ile yakından ilişkili desen repertuarına bırakmakta; olağanüstü boyutlarda dokunan halılar büyük bir insan gücüne, dev imalathanelere ve malzeme yatırımına işaret etmektedir.

Bu bir anlamda Osmanlı İmparatorluğu’nun gücünün zirvesinde olduğu 16. yüzyılın getirdiği koşulların da bir izdüşümüdür.

Başta İstanbul olmak üzere büyük bir imar faaliyeti görülmekte; yapılan saray, cami ve diğer yapılar için büyük halı siparişleri verilmekte; Saray bünyesinde oluşturulan sanatçı bölüklerinin (Ehl-i Hiref), başta nakkaşlar olmak üzere yaptığı tasarım doğrultusunda bu dev siparişleri yetiştirecek halı imalathaneleri çalışmaktadır.

Bizzat Saray içinde ve İstanbul’da halı dokunduğuna dair bilgi mevcutsa da asıl imalat Selçuklu Dönemi’nden beri büyük dokuma geleneği olan Batı Anadolu’da Uşak ve havalisinde gerçekleşmektedir. Kalabalık usta kadrosuna sahip bu atölyelerde hem Sarayın hem de yurt dışı siparişlerin karşılandığı günümüze ulaşan belgelerden anlaşılmaktadır<sup>8</sup>.

16. yüzyıl Klasik Osmanlı halılarının Uşak atölyelerinde dokunmuş en tanınmış örnekleri madalyonlu halılardır. İran cilt sanatından etkilenecek kitap cildini oluşturan bir veya daha çok merkezi madalyon ve köşe bentlerinden oluşan kompozisyonun halı sanatına uygulanması ile ortaya çıkan bu halı tipi, büyük boyutundan dolayı özellikle saray çevrelerinde, büyük camilerde kullanılmış, çok sayıda da ihraç edilmiştir.

Genellikle koyu kırmızı zeminli olan madalyonlu halının bir çeşitlemesi olan yıldızlı Uşak halısı madalyon çevresinin açılarak çok kenarlı bir yıldız görüntüsü aldığı bir kompozisyonu gösterir. Sergide yıldızlı Uşak tipli halılara bir örnek yer almaktadır (Türk ve İslam Eserleri Müzesi, env. no.:867). Aynen madalyonlu örneklerdeki gibi bütün zemini girift bir arabesk bitki motif dolgusu kaplamaktadır.

Madalyonlu ve yıldızlı Uşak halıları Avrupa resmine çok sık girmiş ayrıca özellikle madalyonlu tip armalarının dokunduğu özel siparişlerin de sevilen bir modeli olmuştur <sup>9</sup>.

Doge Andrea Gritti’yi senatörlerle gösteren Paris Bordone’nin 1534 tarihli Venedik Galleria dell’Academia’da bulunan “Doge’nin Yüzüğünün Geri Gelişi” tablosunda yıldızlı ve madalyonlu iki halı beraberce yere serili halde resmedilmiştir.

16. yüzyıl Osmanlı halı sanatının diğer bir ürünü olan ve 1516’da Mısır’ın alınmasından sonra Osmanlı halıları ile Memluk halıları geleneğinin bir sentezini oluşturan “Saray halıları”nın da Batıda talep gördüğü, günümüze ulaşan Avrupa koleksiyonlarından anlaşılmaktadır<sup>10</sup>. Batıda çok sevilen Memluk halılarının pastel renklerini alan Mısır’ın son derece yumuşak yünü ve dokuma tekniğini kullanan bu halılar kare boyutları ile de Memluk halılarına yaklaşır. Batı kaynaklarında “Damascene” olarak da geçen bu büyük boyutlu halıların seccade ve kare masa boyutundan dokunmuş olanları vardır.

Ticaretin artması ve Avrupa pazarlarındaki Türk halılarının çoğalmasıyla düşen fiyatlar, Türk halılarının sadece soylulara ait lüks eşya sınıfından çıkıp burjuva evlerine de girmesini sağladı. Tıpkı Saray, kilise ve soylu sınıf mensupları gibi pek çok portre siparişi veren bu zengin tüccar ve kentli kesim portrelerinde ve iç mekân betimlemelerinde halı hala bir refah objesi olma işlevini sürdürmekteydi.17. yüzyıl Orta ve Doğu Avrupa burjuva portreleri bu hususu açıkça yansıtır.

17. yüzyılın ortasından itibaren Osmanlı İmparatorluğundaki yükselişin durması sanat alanına da yansıdı. Büyük inşaa faaliyetleri yüklü halı siparişlerinin seyrelmesi, imalatı olumsuz etkiledi. Atölyeler azaldı.

Öte yandan, geçmiş yılların halı modası Batı piyasalarında da halı ve lüks ev eşya alımına bir doygunluk yaratmış oldu.

Resim sanatında da halı betimlemeleri azaldığını görmekteyiz. Halılar sanatçıların ilgi alanından uzaklaştı. En önemli etken de şüphesiz, halı sanatını Batıya taşıyan ve Doğu ürünlerinin en büyük pazarlayıcısı olan Venedik Cumhuriyeti’nin de eski gücünü kaybetmiş olmasıydı.

17. yüzyıl sonundan itibaren Osmanlı halı üretimi artık daha çok seccade boyutunda ürünler ön plana çıkacak, ticaret de kara yoluyla Orta ve Doğu Avrupa’ya yönelecektir. Sergide bu seccade tipi halılara bir örnek yer almaktadır (Türk ve İslam Eserleri Müzesi env. No.:11).

İtalya’daki sanatçılar Rönesans çağının en etkili evresinde Türk halıları ile tanışmıştı. Bu buluşma onların sanatına yeni bir unsur kattığı kadar, gösterilen rağbet de Türk halı sanatını, onun isimsiz sanatçılarını bu ilgiyi diri tutacak mükemmellikte halılar dokumaya yeni kompozisyonlar yaratmaya itti.

Çağın sanat anlayışını, gelişme ve değişimleri iç ve dış talepleri doğru izleyen bir yönlendirme ile yeni ürünler yaratıldı, bir anlamda Türk halı tarihi inşa edilmiş oldu.

Bu buluşmadan her iki taraf da çok şey öğrendi ve bu gelecek yüzyılların ilişkilerinin gelişen sanat akınlarının da temel taşlarını oluşturdu.

<sup>1</sup> İnalçık 2008, s. 29; Cahen 1960.

<sup>2</sup> Wittek 1944, s.10-14; Zachariadou, 1983, s. 15-18.

<sup>3</sup> Frampton 1937, s. 26; Serjeant 1972, s.105,117.

<sup>4</sup> Müntz-Frothingam 1983, s.125.

<sup>5</sup> Beattie 1964, s. 4-5; King-Sylvester 1983, s. 9-11; King 1985, s. 41-54.

<sup>6</sup> Molmenti, 1906, s. 633; Rogers 1986, s. 18.

<sup>7</sup> Mack s. 77.

<sup>8</sup> Yetkin 1974, s. 82.

<sup>9</sup> Raby 1986, s.180,181.

<sup>10</sup> Denny 1978, s. 6-11.

III.16

**Tappeto a medaglione**

Uşak, Anatolia Occidentale

XVI secolo

cm 166 × 115

proveniente dalla moschea di Şeyh

Baba Yusuf, Sivrihisar - Eskişehir.

Türk ve İslam Eserleri Müzesi /

Museo delle Opere Turche e

Islamiche, inv. 11

III.17

**Tappeto a medaglione**

Uşak, Anatolia Occidentale

fine del XVI - inizio del XVII secolo

cm 594 × 321

proveniente dalla moschea di Sultan

Selim, Konya.

Türk ve İslam Eserleri Müzesi /

Museo delle Opere Turche e

Islamiche, inv. 52

non illustrato in catalogo

III.16

**Madalyonlu Halı**

Uşak, Batı Anadolu

16. yüzyıl

166 × 115 cm

Sivrihisar - Eskişehir, Şeyh Baba

Yusuf Camii'nden getirilmiştir.

Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Env.

No: 11

III.17

**Madalyonlu Halı**

Uşak, Batı Anadolu

16. yüzyıl sonu - 17. yüzyıl başı

594 × 321 cm

Konya, Sultan Selim Camii'nden

getirilmiştir.

Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Env.

No: 52

Eserin fotoğrafı katalogta

yayınlanmamıştır





III.18

**Tappeto**

Anatolia Centrale

XVI secolo

cm 217 × 150

proveniente dal Mausoleo di  
Alaaddin, Konya.

Türk ve İslam Eserleri Müzesi /

Museo delle Opere Turche e

Islamiche, inv. 277

III.19

**Tappeto a medaglione**

Uşak, Anatolia Occidentale

fine del XVI - inizio del XVII secolo

cm 674 × 351

proveniente dalla moschea di Piyale  
Paşa, Kasımpaşa, İstanbul.

Türk ve İslam Eserleri Müzesi /

Museo delle Opere Turche e

Islamiche, inv. 67

non illustrato in catalogo

III.18

**Halı**

Orta Anadolu

16. yüzyıl

217 × 150 cm

Konya, Alaaddin Türbesi'nden  
getirilmiştir.

Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Env.

No: 277

III.19

**Madalyonlu Halı**

Uşak, Batı Anadolu

16. yüzyıl sonu - 17. yüzyıl başı

674 × 351 cm

Kasımpaşa - İstanbul, Piyale Paşa

Camii'nden getirilmiştir.

Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Env.

No: 67

Eserin fotoğrafı katalogta

yayınlanmamıştır



III.20

**Tappeto di tipo Crivelli**

Çanakkale/Dardanelli, Anatolia

Occidentale

XV secolo

cm 150 × 110

proveniente dal Mausoleo di

Alaaddin Keykubat, Konya.

Türk ve İslam Eserleri Müzesi /

Museo delle Opere Turche e

Islamiche, inv. 320

III.20

**Crivelli Tipi Halı**

Çanakkale, Batı Anadolu

15. yüzyıl

150 × 110 cm

Konya, Alaaddin Keykubat

Türbesi'nden getirilmiştir.

Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Env.

No: 320



III.21

**Tappeto *Seccade* (da preghiera), "a buco di serratura", di tipo Bellini**

1500 circa

cm 210 × 128

proveniente dalla moschea di Sinan Ağa, Tekirdağ/Rodosto (Tracia).

Türk ve İslam Eserleri Müzesi /

Museo delle Opere Turche e

Islamiche, inv. 357

III.21

**Halı *Seccade*, Anahtar deliği, Bellini Tipi**

yakl. 1500

210 × 128 cm

Tekirdağ, Sinan Ağa Camii'nden getirilmiştir.

Türk ve İslam Eserleri Müzesi,

Env. No: 357



III.22

### **Tappeto di tipo Holbein**

Konya, Anatolia Centrale

XVI secolo

cm 217 × 131

proveniente dalla moschea di Lala

Mustafa Paşa, Iğın - Konya.

Türk ve İslam Eserleri Müzesi /

Museo delle Opere Turche e

Islamiche, inv. 411

III.22

### **Holbein Tipi Halı**

Konya, Orta Anadolu

16. yüzyıl

217 × 131 cm

Iğın - Konya, Lala Mustafa Paşa

Camii'nden getirilmiştir.

Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Env.

No: 411



III.23

**Tappeto di tipo Holbein**

Bergama/Pergamo, Anatolia

Occidentale

XV secolo

cm 234 × 176

proveniente dal Mausoleo di  
Alaaddin, Konya.

Türk ve İslam Eserleri Müzesi /

Museo delle Opere Turche e

Islamiche, inv. 417

III.23

**Holbein Tipi Halı**

Bergama, Batı Anadolu

15. yüzyıl

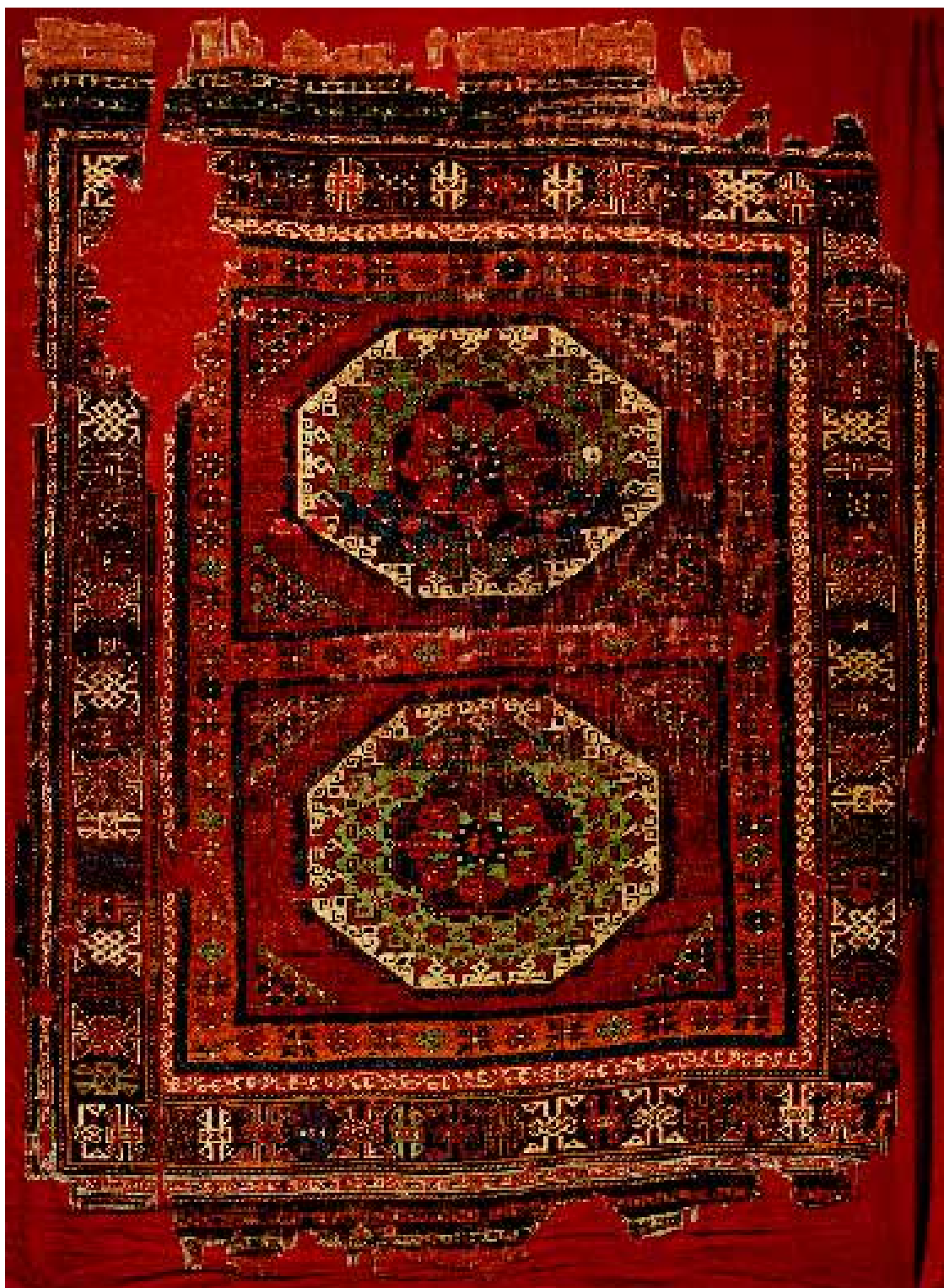
234 × 176 cm

Konya, Alaaddin Türbesi'nden

getirilmiştir.

Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Env.

No: 417





III.24

**Tappeto di tipo Holbein**

Bergama/Pergamo, Anatolia

Occidentale

XVI secolo

cm 212 x 157

proveniente dalla moschea di Şeyh  
Baba Yusuf, Sivrihisar - Eskişehir.

Türk ve İslam Eserleri Müzesi /

Museo delle Opere Turche e

Islamiche, inv. 694

III.24

**Holbein Tipi Halı**

Bergama, Batı Anadolu

16. yüzyıl

212 x 157 cm

Sivrihisar - Eskişehir, Şeyh Baba

Yusuf Camii'nden getirilmiştir

Türk ve İslam Eserleri Müzesi, env.

no. 694





III.25

**Tappeto di tipo Lotto**

Uşak, Anatolia Occidentale  
fine del XVI secolo  
cm 698 × 325  
proveniente dalla moschea di Piyale  
Paşa, Kasımpaşa, İstanbul.  
Türk ve İslam Eserleri Müzesi /  
Museo delle Opere Turche e  
Islamiche, inv. 709

III.25

**Lotto Tipi Halı**

Uşak, Batı Anadolu  
16. yüzyıl sonu  
698 × 325 cm  
Kasımpaşa- İstanbul, Piyale Paşa  
Camii'nden getirilmiştir.  
Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Env.  
No: 709



III.26

**Tappeto a stelle**

Uşak, Anatolia Occidentale

XVII secolo

254 × 161 cm

proveniente dal deposito dei Vakıflar,  
Ankara.

Türk ve İslam Eserleri Müzesi /

Museo delle Opere Turche e

Islamiche, inv. 867

III.26

**Yıldızlı Halı**

Uşak, Batı Anadolu

17. yüzyıl

254 × 161 cm

Ankara, Vakıflar Ambarı'ndan

getirilmiştir.

Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Env.

No: 867



## I vetri veneziani nei territori ottomani

Ayşe Aldemir Kilercik

Il traffico e lo scambio di oggetti fra Venezia e l'Oriente si accrebbe in modo particolare nel XV secolo; ed è noto che queste relazioni commerciali risalgono fino all'XI secolo. Tra le città italiane, celebri soprattutto per le rotte marittime, e gli stati dell'Oriente si scambiavano diversi oggetti da tempo immemorabile<sup>1</sup>. Tra questi, in primo luogo figuravano i tappeti e i tessuti, poi il vetro, i metalli, la ceramica e altri generi simili.

L'Impero ottomano, in particolare dopo il 1453, si inserì in quella rete commerciale e intensificò le proprie relazioni commerciali con gli stati Italiani, in primo luogo con la Repubblica di Venezia. Una delle merci collocate ai primi posti nelle relazioni commerciali tra gli ottomani e Venezia erano appunto i prodotti in vetro dell'isola di Murano, definiti specialità veneziane. I maestri vetrai di Murano producevano all'interno dei confini dell'isola, in un ambiente parzialmente chiuso agli influssi esterni. Fino alla metà del XVI secolo avevano continuato ad applicare la tecnica e gli stili decorativi derivati dall'arte vetraria bizantina e siriana, e in questo modo si erano impadroniti di una tradizione produttiva che traeva le sue origini dall'Oriente<sup>2</sup>. Di conseguenza, i maestri muranesi conoscevano molto bene il gusto orientale per il vetro, e producendo opere conformi a quel senso estetico, erano in grado di soddisfare le esigenze della loro clientela in zona.

La passione dei collezionisti europei, e in particolare di quelli italiani, per gli oggetti esotici orientali aveva fatto sì che i maestri vetrai muranesi si impegnassero in ricerche sperimentali sulle tecniche della lavorazione vetraria, sicché quelle indagini portarono gli artigiani a sviluppare tecniche diverse. La grande richiesta dei collezionisti occidentali, sia per gli originali che per le riproduzioni, incentivò l'abilità dei maestri vetrai muranesi, che raggiunsero un'imitazione impeccabile<sup>3</sup>. Il gusto dei collezionisti, tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, imprimeva un indirizzo allo stile della produzione vetraria veneziana. Con l'acquisto da parte dei sultani mamelucchi delle versioni moderne delle lampade da moschea siriane prodotte dai maestri vetrai muranesi, gli oggetti in vetro di produzione veneziana fecero il loro ingresso nelle terre d'Oriente.

Senza dubbio, in Oriente era Istanbul uno dei principali centri per i cultori di tali vetri. I maestri vetrai veneziani visitavano le terre ottomane, facevano conoscere le loro merci e trovavano le occasioni per venderle<sup>4</sup>, e dagli ottomani ricevevano delle ordinazioni consistenti. Tra i vetri di produzione veneziana maggiormente richiesti dagli ottomani, c'erano le lampade da moschea di forma tradizionale e un altro tipo di lampada, ricordata con il nome di *cesendello*. Indubbiamente la più famosa di queste ordinazioni è quella che il primo vizir Sokollu Mehmed Paşa presentò alle fornaci ("vetrarie") veneziane attraverso il bailo Marcantonio Barbaro<sup>5</sup> nel 1569; un'ordinazione enorme, di ben 900 pezzi, costituita da 300 lampade da moschea e da 600 *cesendelli* (lampade a olio di forma cilindrica), oggi documentata<sup>6</sup> dai disegni custoditi nell'Archivio di Stato di Venezia. Nella mostra si possono vedere due lampade che rientravano proprio in quella ordinazione<sup>7</sup>.

Dato che siamo in possesso di un documento con i disegni, che testimonia quindi delle relazioni di livello superiore, si comprende grazie agli innumerevoli documenti giunti fino ai giorni nostri come accanto a questo grande ordinativo di primaria importanza, esistesse anche una normale e ordinaria rete di traffici molto estesa<sup>8</sup>. Notiamo pure che il ventaglio di prodotti non era limitato alla forma di un unico tipo di lampada. Sappiamo che tra le opere importate da Venezia ri-

entravano anche lampade dalla "pancia" molto pronunciata, dette "alla mame-lucca". Un esempio di siffatta sagoma si trova esposto nella mostra<sup>9</sup>.

Se consideriamo le moschee, i mausolei e le fondazioni in cui si trovavano le lampade da moschea e i *cesendelli* che attualmente sono conservati a Istanbul, nelle collezioni del Museo del Palazzo Topkapı e del *Türk ve İslam Eserleri Müzesi* (Museo delle opere turche e islamiche) prima di giungere nei suddetti musei, notiamo che l'impiego di questi oggetti non era circoscritto alla capitale ma che essi erano diffusi in tutto il territorio ottomano. Inoltre, il fatto che queste lampade da moschea così delicate, dalla lavorazione raffinata, prodotte con un materiale quale il vetro, che per la sua estrema fragilità può facilmente infrangersi, siano riuscite a giungere dal XVI secolo fino ai giorni nostri in numero abbastanza consistente, sta a dimostrarci che nei secoli XVI-XVIII le opere in vetro di produzione veneziana godevano di una notevole diffusione nei territori ottomani.

L'ultimo e più sostanziale influsso dell'arte vetraria veneziana su quella ottomana si osserva all'epoca del sultano Selim III (r.1789-1807). Il sultano aveva inviato Mehmed Usta, che era al tempo stesso un derviscio mevlevi (adepto cioè al santo Mevlana, caratterizzato dalle danze in circolo in cui i dervisci ruotano fino a raggiungere l'estasi, n.d.t.), a Venezia perché venisse istruito nell'arte vetraria. Mehmed Usta, a fianco dei maestri vetrai muranesi, imparò la tecnica di incisione denominata *a resedelli* e poi fece ritorno a Istanbul; qui, a Beykoz, aprì un atelier per la lavorazione del vetro e questa tecnica andò evolvendosi nella tecnica cosiddetta *çeşm-i bülbül* ("a occhio d'usignolo") tipica dell'arte vetraria ottomana, successivamente consacrata dalla durata nel tempo.

In questo modo, quel processo iniziato nel XV secolo con le relazioni commerciali, si trasformò in una tradizione permanente di presenza dell'arte vetraria nella capitale ottomana.

<sup>1</sup> Contadini 2006, p. 28.

<sup>2</sup> Mack 2005, p. 187.

<sup>3</sup> Nel XIV secolo tra coloro che nelle collezioni inserivano manufatti in vetro di produzione siriana, si annoverano anche Carlo V e Piero de' Medici. Negli inventari di questi collezionisti oltre ai prodotti in vetro siriani, si trovavano anche oggetti in vetro di fabbrica veneziana, a imitazione di quelli siriani (Lamm 1930, t. 1, p. 495; Perrot 1958, p. 14; Rogers 1991, p. 152).

<sup>4</sup> Angelo Barovier (m. 1461) – membro della famiglia Barovier, celebri artisti del vetro veneziani –, negli anni intorno al 1424, in cui era attivo, venne riconosciuto come il miglior produttore di cristallo a Venezia, e nei suoi viaggi a Milano, Firenze e Istanbul, gli fu accordato il privilegio di rappresentare l'arte vetraria veneziana (Mack 2005, pp. 194-195).

<sup>5</sup> Un altro esempio del ruolo svolto in questi ordinativi dalle relazioni bilaterali, di livello elevato, è la lettera datata 16 aprile 1559 che Sokollu Mehmed Paşa inviò al Barbaro, conservata nella Biblioteca Marciana di Venezia con il numero di inventario Ms. It.VIII.340. Il Paşa, in questa lettera, il mittente scrive che intende mandare a Venezia uno degli uomini di suo nipote, *vali* a Buda, per acquistare dei tessuti (Atasoy, Denny, Mackie e Tezcan 2001, pp. 185, 347).

<sup>6</sup> Non sappiamo con certezza se i disegni custoditi nell'Archivio di Stato di Venezia, con il numero di inventario "filza 4, f. 104r e 105v", siano stati fatti eseguire dal primo vizir o dal bailo, però si sa che questi disegni furono inviati a Venezia dal bailo.

<sup>7</sup> Risulta chiaro che la decorazione dorata a motivi floreali applicata a queste due lampade è stata eseguita dopo il loro invio a Istanbul (New York 2007, p. 344). Nella presente mostra, oltre a queste due lampade, ne viene esposta anche una da moschea prodotta con la tecnica di incisione cosiddetta *a resedelli*, ma priva di decorazione.

<sup>8</sup> Per questi documenti, cfr. Rogers 1983; Raby 2007, pp. 90-119; Mentasti e Carboni 2007, pp. 252-275.

<sup>9</sup> Un altro esemplare con la stessa forma è attualmente conservato al Victoria and Albert Museum a Londra, con il numero d'inventario 332-1900 (Mentasti e Carboni 2007, p. 260; New York 2007, p. 342).



## Osmanlı Topraklarında Venedik Camları

Ayşe Aldemir Kilercik

Venedik ile Doğu arasındaki obje alışverişi esas olarak 15. yüzyılda yoğunluk kazanmıştı; ancak bu ticari ilişkilerin 11. yüzyıla kadar uzandığı biliniyor. Özellikle deniz yolları nedeniyle tanışık olan İtalya şehirleri ve Doğu devletleri arasında öteden beri çeşitli objelerin değiş tokuşu yapılmaktaydı.<sup>1</sup> Bu objeler arasında, başta dokumalar ve halılar olmak üzere cam, maden, seramik ve benzeri objeler yer alıyordu.

Osmanlı İmparatorluğu özellikle 1453'ten sonra bu ticaret ağına dahil olmuş ve Venedik Cumhuriyeti başta olmak üzere İtalya'daki devletlerle ilişkilerini yoğunlaştırmıştı. Osmanlılar ile Venedik arasındaki karşılıklı ticaret ilişkisinin öne çıkan metallerinden biri de, Murano adasının Venedik işi diye bilinen cam ürünleriydi. Murano adasının cam ustaları, ada sınırları içerisinde dış etkilere kısmen kapalı bir ortamda üretim yapıyorlardı. Bizans ve Suriye cam sanatından aldıkları teknik ve dekoratif üslupları 16. yüzyılın ortalarına dek kullanmaya devam etmişler, böylece Doğu kaynaklı bir üretim geleneğine sahip olmuşlardı.<sup>2</sup> Dolayısıyla Muranolu ustalar Doğu'nun cam zevkini çok iyi tanıyor, bu zevke uygun eserler üreterek Doğulu müşterilerini memnun ediyorlardı.

Avrupalı, özellikle İtalyan koleksiyonerlerin Doğu'nun egzotik objelerine düşkünlükleri de Muranolu ustaların cam yapım teknikleri üzerinde deneysel arayışlara girişmelerine yol açmış, bu arayış ustaların farklı teknikler geliştirmesini sağlamıştı. Batılı koleksiyonerlerin bu objelerin hem orijinallerine, hem de röprodüksiyonlarına büyük talebi, Muranolu ustaların birebir taklit becerisini de artırmıştı.<sup>3</sup> Koleksiyoncuların zevki, 15. yüzyıl sonu ve 16. yüzyıl başı itibarıyla Venedik cam üretimi üslubunu yönlendirdi. Memluk sultanlarının Suriye cami kandillerinin Muranolu ustalar tarafından üretilmiş modern versiyonlarını satın almasıyla, Venedik üretimi cam objeler Doğu topraklarına girdi.

Doğuda bu camlara meraklı merkezlerin önde gelenlerinden biri şüphesiz İstanbul'du. Venedikli ustalar Osmanlı topraklarını ziyaret ediyor, mallarını tanıtır ve satma fırsatı buluyor,<sup>4</sup> Osmanlılardan büyük miktarda sipariş alıyorlardı. Venedik işi camlardan Osmanlıların en rağbet ettiği eserler ise, geleneksel formlu cami kandilleri ve *cesendello* diye anılan bir diğer kandil tipiydi. Ancak şüphesiz bu siparişlerin en ünlüsü, Sadrazam Sokollu Mehmed Paşa'nın Venedik balyosu Marcantonio Barbaro aracılığıyla<sup>5</sup> 1569'da Venedik cam atölyelerine verdiği, bugün Venedik Devlet Arşivi'nde yer alan çizimlerle de belgelenen<sup>6</sup> 300'ü cami kandili ve 600'ü *cesendelli* olmak üzere 900 parçalık dev sipariştir. Bu siparişe dahil olan iki kandil, sergide görülebilir.<sup>7</sup>

Elimizde çizimli belgesi olması ve üst düzey ilişkileri yansıtmaması nedeniyle önem kazanmış bu büyük siparişin yanı sıra çok büyük bir alışveriş ağı olduğu, günümüze ulaşan sayısız belge aracılığıyla anlaşılıyor.<sup>8</sup> Ürün yelpazesinin tek tip kandil formuyla sınırlı olmadığı da görülüyor. Memluk tipi diye tanınan şişkince göbekli formdaki kandillerin Venedik'ten ithal edilen eserler arasında yer aldığını biliyoruz. Bu formun bir örneği sergide yer almaktadır.<sup>9</sup>

Bugün İstanbul'da Topkapı Sarayı Müzesi ile Türk ve İslam Eserleri Müzesi koleksiyonlarında bulunan cami kandilleri ve *cesendelli*'nin söz konusu müzelere gelmeden önce yer aldıkları cami, türbe ve kurumlara baktığımızda, bu eserlerin kullanımının sadece Osmanlı başkentiyle sınırlı kalmadığını ve Osmanlı topraklarında yaygın olduklarını görüyoruz. Ayrıca cam gibi kolaylıkla kırılıp yok olması mümkün bir malzemeye üretilmiş bu narin ve ince işçilikli cam kandillerin, 16.

yüzyıldan günümüze, oldukça önemli sayıda ulaşabilmiş olması da, 16.-18. yüzyıllarda Osmanlı topraklarında ne çok Venedik işi cam eserin dolaşımında bulunduğu gösteriyor.

Venedik cam sanatının Osmanlı sanatı üzerindeki son ve en köklü etkisi ise, Sultan III. Selim (sal.1789-1807) döneminde görülür. Sultanın, cam sanatı üzerine eğitim alması için, aynı zamanda bir Mevlevi dervişi olan Mehmed Usta'yı Venedik'e gönderdiği rivayet edilir. Muranolu ustaların yanında *a resedelli* adı verilen çizgi tekniğini öğrenerek İstanbul'a dönen Mehmed Usta'nın, Beykoz'da bir cam atölyesi kurmuş olduğu ve bu tekniği, Osmanlı cam sanatının sonradan gelenekselleşmiş "çeşm-i bülbül" tekniğine uyarlamış olduğu kabul edilir.

Böylelikle, 15. yüzyılda ticari ilişkilerle başlayan süreç, Osmanlı başkentinde kalıcı bir cam sanatı geleneğine dönüşmektedir.

<sup>1</sup> Contadini 2006, s. 28.

<sup>2</sup> Mack 2005, s. 187.

<sup>3</sup> 14. yüzyılda Suriye işi cam eserlere koleksiyonlarında yer verenler arasında Fransa Kralı V. Charles ile Piero dei Medici de vardı. Bu koleksiyoncuların envanterlerinde Şam işi cam eşyanın yanı sıra Şam işi taklidi Venedik üretimi cam objeler de yer alıyordu (Lamm 1930, c. 1, s. 495; Perrot 1958, s. 14; Rogers 1991, s. 152).

<sup>4</sup> Venedikli cam sanatçısı Barovier ailesinin temsilcisi Angelo Barovier (ö. 1461), aktif olduğu 1424 yıllarında Venedik'in en iyi kristal cam yapımcısı olarak kabul edilmiş, Milano, Floransa ve İstanbul'a seyahat ederek Venedik cam sanatını temsil etmesine izin verilmişti (Mack 2005, s. 194-195).

<sup>5</sup> İkili arasındaki üst düzey yakın ilişkilerin bu siparişlerde oynadığı role dair bir diğer örnek Venedik, Marciana kütüphanesinde MS.It.VIII.390 envanter numarası ile korunan, Sokollu Mehmed Paşa'nın Barbaro'ya göndermiş olduğu 16 Nisan 1559 tarihli mektuptur. Paşa, mektubunda Barbaro'ya Buda valisi olan yeğeninin adamlarından birini kumaş almak üzere Venedik'e göndermek istediğinden söz eder (Atasoy, Denny, Mackie ve Tezcan 2001, s. 185, 347).

<sup>6</sup> Venedik Archivio di Stato'da, filza 4, fol. 104r ve 105v envanter numarasıyla korunan çizimleri, Osmanlı sadrazamının mı, yoksa Venedik balyosunun mu yaptırdığı hakkında kesin bir fikrimiz olmamakla birlikte, bu çizimleri Venedik'e balyosun göndermiş olduğu bilinmektedir.

<sup>7</sup> Bu iki kandilin üzerindeki altın yaldızlı ve çiçekli bezemenin, kandiller İstanbul'a gönderildikten sonra yapıldıkları anlaşılmaktadır (New York 2007, s. 344). Sergide, bu iki kandilin yanı sıra *a resedelli* adı verilen, çizgi tekniğinde üretilmiş, ancak bezemesi olmayan bir cami kandili de yer almaktadır.

<sup>8</sup> Bu belgeler için bkz. Rogers 1983; Raby 2007, s. 90-119; Mentasti ve Carboni 2007, s. 252-275.

<sup>9</sup> Aynı formun bir diğer örneği bugün Londra'daki Victoria and Albert Müzesi'nde, 332-1900 envanter numarasıyla korunmaktadır (Mentasti ve Carboni 2007, s. 260; New York 2007, s. 342).

III.27

**Lampada da Moschea**

Venezia, XVI secolo

h cm 30

Museo del Palazzo Topkapı,

inv. 34-929

III.27

**Cami kandili**

Venedik, 16.yüzyıl

yükseklik 30 cm

Topkapı Sarayı Müzesi,

env. no. 34-929



III.28

**Lampada da Moschea**

Venezia, XVI secolo

h cm 26,2

proveniente dal Mausoleo di  
Hekimoğlu Ali Paşa, İstanbul  
Türk ve İslam Eserleri Müzesi /  
Museo delle Opere Turche e  
Islamiche, inv. 1020

III.28

**Cami kandili**

Venedik, 16.yüzyıl

yükseklik 26.2 cm

İstanbul Hekimoğlu Ali Paşa  
Türbesi'nden getirilmiştir.  
Türk ve İslam Eserleri Müzesi,  
Env. no. 1020



III.29

**Lampada da Moschea**

Venezia, XVI secolo

h cm 27,4

proveniente dal Mausoleo di

Hekimoğlu Ali Paşa, İstanbul

Türk ve İslam Eserleri Müzesi /

Museo delle Opere Turche e

Islamiche, inv. 1028

III.29

**Cami kandili**

Venedik, 16.yüzyıl

yükseklik 27,4 cm

İstanbul Hekimoğlu Ali Paşa

Türbesi'nden getirilmiştir.

Türk ve İslam Eserleri Müzesi, env.

no. 1028



III.30

**Lampada da Moschea**

Venezia, XVI secolo

h cm 27,6

proveniente dal Mausoleo di  
Hekimoğlu Ali Paşa, İstanbul  
Türk ve İslam Eserleri Müzesi /  
Museo delle Opere Turche e  
Islamiche, inv. 1029

III.30

**Cami kandili**

Venedik, 16.yüzyıl

yükseklik 27,6 cm

İstanbul Hekimoğlu Ali Paşa

Türbesi'nden getirilmiştir.

Türk ve İslam Eserleri Müzesi, env.  
no. 1029





III.31

**Lampada da Moschea**

Probabilmente Venezia, XVI secolo

h cm 24,5

proveniente dalla Direzione delle  
Fondazioni Pie di Edirne/Adrianopoli.

Türk ve İslam Eserleri Müzesi /

Museo delle Opere Turche e

Islamiche, inv. 1025

III.31

**Cami kandili**

Olasılıkla Venedik, 16. yüzyıl

yükseklik 24,5 cm

Edirne Evkaf Müdürlüğü'nden  
getirilmiştir.

Türk ve İslam Eserleri Müzesi, env.

no. 1025



III.32

**Lampada da Moschea**

Venezia, XVI secolo

h cm 21,4

proveniente dalla Direzione delle  
Fondazioni Pie di Edirne/Adrianopoli.

Türk ve İslam Eserleri Müzesi /

Museo delle Opere Turche e

Islamiche, inv. 1022

III.32

**Cami kandili**

Venedik, 16.yüzyıl

yükseklik 21,4 cm

Edirne Evkaf Müdürlüğü'nden  
getirilmiştir.

Türk ve İslam Eserleri Müzesi, env.  
no. 1022



III.33

### **Una coppia di lampade da moschea**

Venezia, XVI secolo

h cm 28

Museo del Palazzo Topkapı,

inv. 34-467, 34-468

Questa coppia appartiene al gruppo di lampade da moschea ordinate alle fornaci di Venezia nell'anno 1569 dal Primo Vizir Sokullu/Sokolović Mehmed Paşa attraverso il bailo Marcantonio Barbaro.İ

III.33

### **Bir çift cami kandili**

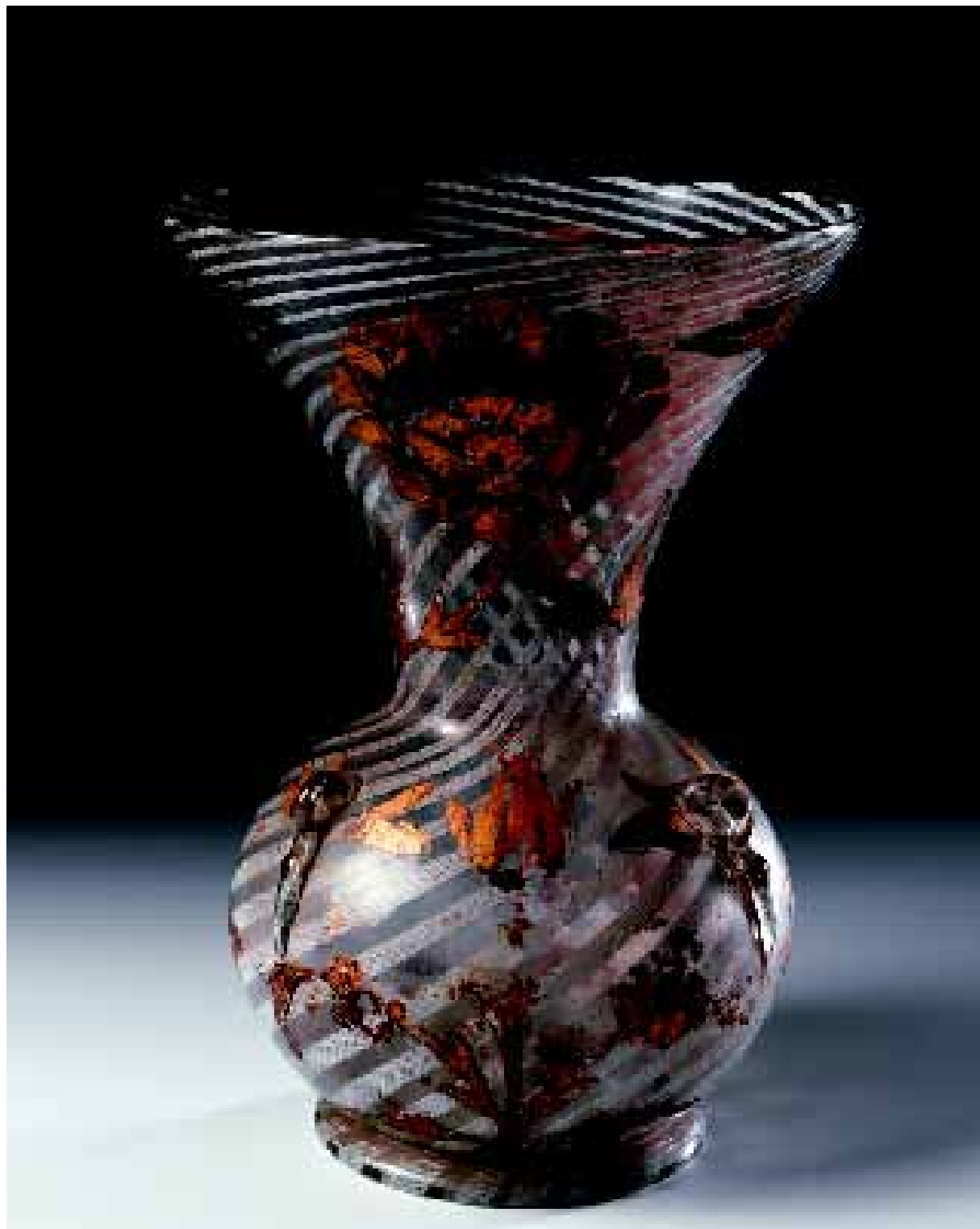
Venedik, 16.yüzyıl

yükseklik 28 cm

Topkapı Sarayı Müzesi,

env. no. 34-467, 34-468

Bu kandil çifti, Sadrazam Sokullu Mehmed Paşa tarafından, Venedik balyosu Marcantonio Barbaro aracılığıyla 1569 yılında Venedik cam atölyelerine sipariş edilen cami kandilleri grubuna aittir.





III.34  
Bartolomeo Scappi  
**Opera di Bartolomeo Scappi, mastro dell’arte del cucinare**  
in Venetia, per Alessandro de’ Vecchi, 1622  
Biblioteca del Museo Correr, H 2572

Nella cucina veneziana, come è stato detto, si sente il profumo dell’Oriente, in numerosi ingredienti e in vere ricette della cucina medievale che corrispondono puntualmente a piatti orientali, come il *bramagere*, o *bianco-mangiare*, carne cotta nel latte di mandorle, e molti cibi ancora oggi uso comune (Coco 2007; Fabris 1990). Molte ricette sopravvivono, come le *sarde in saor*, che abbinano al gusto acidulo del pesce il dolce dell’uva passita, e dolci come il budino, i gelati, il sorbetto per non ricordare il tè e il caffè universalmente diffusi. Secondo alcuni anche l’impanatura di verdure o carni, fritte e «dorate» nell’olio, sarebbe il ricordo della pratica orientale di offrire in tavola cibi ricoperti di foglia d’oro, che era stata adottata anche a Venezia, per lusso e per le presunte proprietà medicinali di questo metallo. L’*Opera di Bartolomeo Scappi* (1500 circa - 1577), che fu cuoco del papa, rappresenta la *summa* della cucina rinascimentale italiana nel momento del suo massimo sviluppo (Firpo 1974). In un ricchissimo apparato illustrativo (sono ventisei tavole) si descrivono i locali adibiti a cucina e la più varia e complessa strumentazione disponibile. Recenti studi hanno rivelato che il cuoco Scappi era stato al servizio del “cardinale Grimani”, frequentando Venezia dal 1528 al 1535 (Di Schino, Luccichenti 2007). Non essendo chiara l’identità dell’eminente ecclesiastico (potrebbe non trattarsi di Domenico Grimani, cardinale, ma di Giovanni, patriarca di Aquileia), non si può non rilevare la centralità della famiglia Grimani in una rete di relazioni che colle-

gava con Venezia non solo Roma ma anche tutta l’Italia, e che comprendeva letterati e artisti impegnati nella costruzione del grande palazzo di Santa Maria Formosa (Bristot 2008). Si intravedono i profili di Venezia e di Istanbul anche in questo libro che presenta alcune ricette per piatti prelibatissimi non proibiti in tempo di Quaresima (in cui era vietato il consumo della carne) a base dei misteriosi ingredienti chiamati *schinale* e *morona*, che sono particolari preparazioni dello storione, importato in Italia dal Mare d’Azov. [Piero Lucchi]

III.34  
**Opera di Bartolomeo Scappi, mastro dell’arte del cucinare (Yemek sanatı ustası Bartolomeo Scappi’nin eseri)**  
Venedik, Alessandro de’ Vecchi, 1622  
Correr Müzesi Kütüphanesi, H 2572

Venedik mutfağında kullanılan birçok malzemede, ayrıca *bramagere* ya da *biancomangiare* (sütte pişirilmiş bademli et) gibi ortaçağa özgü, ama bugün hâlâ kullanılan yemek tariflerinde Doğu’nun kokusu vardır (Coco 2007, Fabris 1990). Balığın ekşimsi tadı ile kuru üzümün tatlı tadını birleştiren *sarde in saor* (çeşnili sardalye) gibi tarifler, un ve sütle yapılan tatlılar, sorbeler, dondurmalar, çay ve kahve kadar yaygın olmasalar da, bugün hâlâ revaçtadır. Kimilerine göre “altın gibi” olana kadar kızartılmış sebze ve etler, Doğu’nun sofraya yiyecekleri altın varakla kaplayarak getirme âdetinin bir anısıdır. Bu âdet, altın hem servetin göstergesi, hem de o zamanın inancına göre sağıltıcı olduğundan, Venedik’te de benimsenmişti. Papa’nın aşçısı Bartolomeo Scappi’nin eseri (1500 civarı-1577), İtalyan Rönesans mutfağının en gelişmiş döneminin doruğunu temsil eder (Firpo 1974). Eserdeki 26 tablonun zengin görsel düzeninde mutfak mekânı ve çeşit çeşit karmaşık araç gereç tasvir edilmektedir. Yakın tarihli araştırmalar, aşçı Scappi’nin 1528-1535 arasında “Kardinal Grimani”nin hizmetinde olduğunu açığa çıkarmıştır. (Schino, Luccichenti 2007). Bu soylu din adamının kimliğini tam olarak bilemiyoruz (Venedik’te ikamet ediyor olabilir); ancak Venedik ile Roma’yı ve tüm İtalya’yı birbirine bağlayan, muazzam S. Maria Formosa sarayının inşaatına katkısı olmuş edebiyatçı ve sanatçıları da kapsayan ilişkiler ağında, Grimani ailesinin merkezi siyasi konumu yadsınamaz (Bristot 2008). Paskalyadan evvelki perhiz döneminde (bu dönemde et yemek yasaktır), Azak

Denizi’nden getirtilen mersin balığı ile *schinale* ve *morona* gibi gizemli birtakım malzemeyi bir araya getiren lezzetli ve yasak olmayan yemeklerin tariflerini sunan bu kitapta, Venedik ve İstanbul’dan da söz edilir. [Piero Lucchi]





**Passaggi di tecniche e motivi d’arte e costumi.**

**L’arte orientale nella decorazione delle coperte dei libri prodotte a Venezia**

Gabriele Mazzucco

L’ornato delle coperte in cuoio delle legature dei libri orientali prende avvio a Venezia dalla metà del secolo XV per proseguire e concludersi ai primi decenni del XVII.

In un primo tempo fu accolta di buon grado la decorazione “alla moresca”, usuale presso i legatori orientali che operavano nelle regioni della Penisola Iberica. Il centro maggiore era la città di Cordova, nota per i suoi “cordovani”. Le più antiche coperte elaborate dagli artigiani “moreschi” sono decorate a secco con piccoli ferri il più delle volte inseriti nei vuoti lasciati da nastri intrecciati o attorno a grandi aree geometriche centrali. Questi moduli decorativi furono poi sostituiti con tipologie derivanti da legature prodotte in Anatolia, Arabia, Persia, Egitto, lavorate da minuziosi intrecci, delineati prima a secco e successivamente ripassati con pennello intinto nell’oro, o argento liquidi e più tardi su sottile lamina preziosa. La grande somiglianza tra le decorazioni eseguite sulle legature di libri occidentali e quelle lavorate in oriente ha indotto a pensare alla presenza in Venezia di legatori orientali ma ricordiamo che il libro veneziano, e occidentale in genere, è rilegato in forme molto diverse da quello orientale. Dunque, sifatte opere sono state eseguite da artigiani occidentali esperti di arte orientale (si rinvia a un gruppo di legature rese note da De Marinis 1960, II, tavv. CCLXXV-CCLXXXVIII, nn. 1616, 1629, 1642, 1644-1646). Va altresì sottolineato che la tipologia orientale della legatura venne, in genere, mantenuta, dal tardo medioevo in poi, per la confezione di registri, sia in cuoio che in pergamena, con semplici motivi geometrici, da operai artigiani specializzati, a Venezia chiamati «cartoleri», o legatori «di carta bianca». L’ultima grande stagione della legatura veneziana decorata all’orientale prende avvio nella seconda metà del secolo XVI per concludersi nei primi decenni del successivo. E’ l’epoca delle legature dogali dette a “cassettoni” che ricoprono i documenti veneziani intitolati *Commissioni*, distinti in diverse tipologie. Un esempio è testimoniato da legature dove lungo la cornice e sul campo centrale la decorazione è suddivisa in “cassettoni” dai fondi dorati e riempiti da foglie e fiori variopinti e laccati (Biblioteca del Museo Correr, Cl. III, 274); al centro dei piatti, racchiusi nella mandorla, stanno il leone marciano in moleca e lo scudo dell’incaricato (*Venezia e l’Islam*, pp. 349, scheda 107, ill. 258). Un altro splendido esempio è la legatura in mostra già appartenuta a una *Commissione*, di cui manca il testo. Al centro del piatto posteriore, all’interno di un ovale posto in sostituzione della classica mandorla, è dipinto lo stemma di casa Giustinian, antichissima famiglia patrizia veneziana (Biblioteca del Museo Correr, Inv. ms. Cl. III n. 1103).

**Teknik geçişler, sanat öğeleri ve giyimler.**

**Venedik cilt bezemeciliğinde Doğu sanatının etkisi**

Gabriele Mazzucco

Deri cilt bezemeciliği, Venedik’te 15. yüzyılın ortalarına doğru başlamış, 17. yüzyıl başlarında sona ermişti.

İber Yarımadası’nda faaliyet gösteren Doğulu ciltçilerin “Mağrip usulü” süsleri erken yüzyıllarda revaçtaydı. Bu sanatın merkezi Cordoba, aynı adı taşıyan derile-riyle ünlüdür. Mağripli zanaatkârlar bu erken dönem kitap ciltlerini küçük demir çubuklarla soğuk damga basarak bezerlerdi. Kesişen şeritlerin meydana getirdiği boşluklara ya da orta kısımdaki büyük geometrik alanların çevresine çeşitli motifler yerleştirilirdi. Bu ciltlerin yerini daha sonra Anadolu’da, Arabistan’da, İran ve Mısır’da üretilenler aldı. Bu örneklerde önce motiflerin anahatları çizilir, sonra da bunlar altın ve gümüş suyuna batırılmış fırçayla süslenirdi. Daha sonraları altın ya da gümüş varak da kullanılmıştı.

Batı’da ve Doğu’da üretilmiş bazı kitap ciltlerinin birbirine benzer süslemeleri, Venedik’te Doğulu ciltçilerin çalıştığını düşündürüyor. Ancak, genelde Batı ürünü olarak kabul edilen Venedik kitapları, aslında Doğu ürünü kitaplardan farklı bir cilt tekniğine sahipti. Dolayısıyla, bu ciltlerin Doğu sanatı uzmanı Batılı zanaatkârlar tarafından üretildiğini biliyoruz (De Marinis’in tanıttığı bir grubu örnek olarak verebiliriz, 1960, II, lev. CCLXXV-CCLXXXVIII, nn. 1616, 1629, 1642, 1644-1646). Doğu tarzının ortaçağ sonrası sade geometrik motiflerle süslü, hem deri hem de parşömen ciltli kayıt defterleri için kullanıldığının da altını çizmekte yarar vardır. Bunları yapan uzmanlara Venedik’te “kırtasiye” mücellidi ya da “kâğıt” mücellidi denirdi. Doğu tarzı işlemeli ciltlerin son parlak dönemi 16. yüzyılın ikinci yarısına rastlar ve bir sonraki yüzyılın başlarında sona erer. Dogelere ait bu “bölmeli” kayıt defterlerinde *Commissioni* (Görevler) başlığı altında toplanmış, çeşitli Venedik belgeleri bulunurdu.

Bir başka örnekte de çerçeve boyunca ve orta kısımda yer alan motif, zemini altın yaldızlı ve rengârenk yaprak ve çiçeklerle süslü ve lakeli “bölmelere” ayrılmıştır (Correr Müzesi Kütüphanesi, Cl. III, 274); ortadaki madalyonun içinde Venedik aslanı ile dogenin armalı kalkanı yer alır (*Venezia e l’Islam*, s. 349, fiş 107, res. 258). Bir başka olağanüstü örnek de sergide yer alan bir kayıt defterine, Commissione’ye ait cilttir, ama içinde metin yoktur. Arka kapağın ortasında, klasik madalyonun yerini alan ovalin içinde Venedik’in en eski soylu ailelerinden Giustinian’ın arması vardır (Correr Müzesi Kütüphanesi, Inv. ms. Cl. III n. 1103).

III.35

**Commissione del doge  
Pasquale Cicogna a  
Marcantonio Malipiero**

Venezia 1595

chiuso mm 240 × 170

Biblioteca del Museo Correr,  
ms Cl. III n. 1103



III.36

**Commissione del doge  
Leonardo Donà a Pietro  
Benedetto**

Venezia 1608

chiuso mm 230 × 180

Biblioteca del Museo Correr,  
ms Cl. III n. 274

III.35

**Doge Pasquale Cicogna'nın  
Marcantonio Malipiero'ye  
commissione'si**

Venedik 1595

Kapalı halde 240 × 170 mm

Correr Müzesi Kütüphanesi,  
Inv. ms Cl. III n. 1103

III.36

**Doge Leonardo Donà'nın  
Pietro Benedetto'ya  
commissione'si**

Venedik 1608

Kapalı halde 230 × 180 mm

Correr Müzesi Kütüphanesi, Inv. ms.  
Cl. III n. 274





III.37  
**Volume ottomano rivestito  
in tessuto italiano**

copia datata 886 / 1481 dell’opera  
intitolata ***al-Basa’ir an-Nasiriya***  
 (“Ammaestramenti e prove diffuse  
di logica”).  
cm 25 × 17  
Museo del Palazzo Topkapı,  
A. 3438



III.38  
**Volume ottomano rivestito  
in tessuto italiano**

copia eseguita a İstanbul da Abd  
Allah al-Hindi nell’anno 880 / 1475  
dell’opera intitolata ***al-Kanun  
fi’t-tibb*** (“Canone di medicina”).  
cm 35,5 × 21  
Museo del Palazzo Topkapı,  
A. 1973



III.37  
**İtalyan kumaşı kaplı Osmanlı  
cildi**

Mantık konulu ***al-Basa’ir an-Nasiriya***  
adlı eserin 886 / 1481 tarihli  
kopyasıdır.  
25 × 17 cm  
Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3438

III.38  
**İtalyan kumaşı kaplı Osmanlı  
cildi**

Tıp konulu ***al-Kanun fi’t-tibb*** adlı  
eserin 880 / 1475 yılında, Abd Allah  
al-Hindi eliyle, İstanbul’da kopya  
edilmiş nüshasıdır.  
35,5 × 21 cm  
Topkapı Sarayı Müzesi, A. 1973

III.39

**Volume ottomano rivestito  
in tessuto italiano**

copia di datazione incerta dell'opera  
***min Şarh at-Talviḥat*** ("Delucidazioni  
sapienziali"), in cui sono raccolti  
saggi di argomento filosofico.

cm 35,5 × 23

Museo del Palazzo Topkapı,

A. 3266



III.40

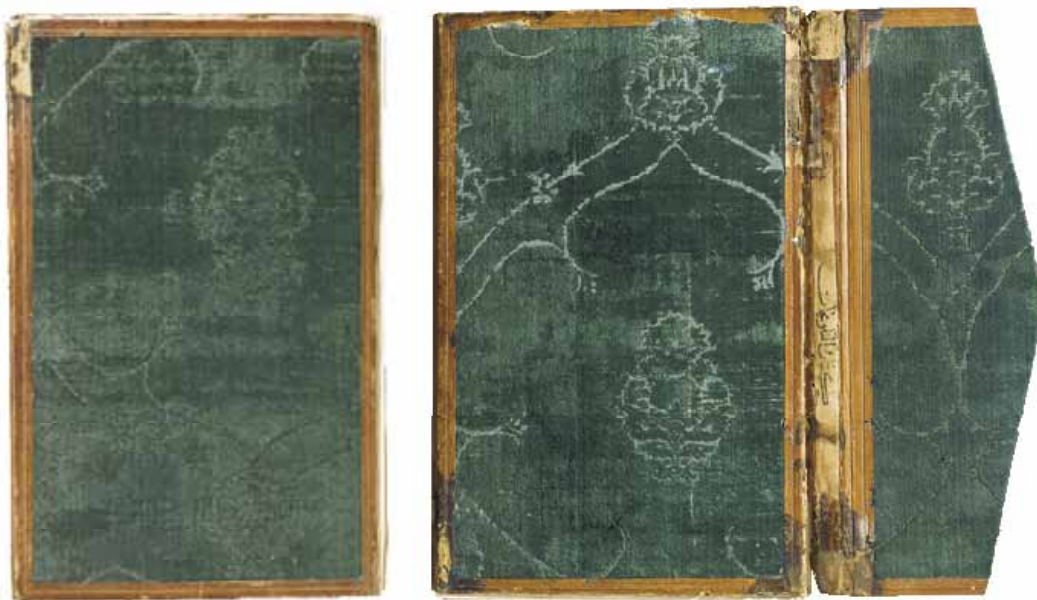
**Volume ottomano rivestito  
in tessuto italiano**

copia eseguita a İstanbul da Abd  
Allah al-Hindi nell'anno 880 / 1475  
dell'opera intitolata ***al-Kanun  
fi't-tibb*** ("Canone di medicina").

cm 35,5 × 21

Museo del Palazzo Topkapı,

A. 1973



III.39

**İtalyan kumaşı kaplı Osmanlı  
cildi**

Felsefe konulu makalelerin toplandığı  
***min Şarh at-Talviḥat*** adlı eserin  
istinsah tarihi belli değildir.

35,5 × 23 cm

Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3266

III.40

**İtalyan kumaşı kaplı Osmanlı  
cildi**

Tıp konulu ***al-Kanun fi't-tibb*** adlı  
eserin 880 / 1475 yılında, Abd Allah  
al-Hindi eliyle, İstanbul'da kopya  
edilmiş nüshasıdır.

35,5 × 21 cm

Topkapı Sarayı Müzesi, A. 1973





III.41

**Volume ottomano rivestito in tessuto italiano**

***Asas al-İktibas***, ("Fondamenti della ripresa lessicale e terminologica") copia eseguita a Cafà (Teodosia) nell'anno 880 / 1475 per mano di Muhammad al-Badahsani.  
cm 30,5 × 19  
Museo del Palazzo Topkapı, A. 3444

III.42

**Volume ottomano rivestito in tessuto italiano**

***Dustur al-amil fi vaca al-Mafasil***, ("Sui disturbi alle articolazioni"), una prefazione sui dolori alle articolazioni, compilata in nome del Sultano maometto il Conquistatore da Mas'ud b. Hakim ad-Din at-Tabib al-Hasani.  
È stata copiata nell'anno 881 / 1476-7, per il tesoro del Sultano Maometto il Conquistatore.  
cm 17,5 × 13  
Museo del Palazzo Topkapı, A. 2005

III.41

**İtalyan kumaşı kaplı Osmanlı cildi**

***Asas al-İktibas***, Muhammad al-Badahsani eliyle 880 / 1475 yılında Kefe'de kopya edilmiştir.  
30,5 × 19 cm  
Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3444

III.42

**İtalyan kumaşı kaplı Osmanlı cildi**

***Dustur al-amil fi vaca al-Mafasil***, Mas'ud b. Hakim ad-Din at-Tabib al-Hasani tarafından Fatih Sultan Mehmed namına telif edilmiş, mafsâl ağrılarına dair bir mukaddimedir. 881 / 1476-7 yılında Fatih Sultan Mehmed'in hazinesi için istinsah edilmiştir.  
17,5 × 13 cm  
Topkapı Sarayı Müzesi, A. 2005

III.43

**Volume ottomano rivestito  
in tessuto italiano**

copia dell'opera intitolata ***Al-Alfaz  
al-aflatuniye va't-takvim as-siyasa  
al-mulukiya*** ("La morale  
e la politica platoniche e la direzione  
dei regni"), avente come argomento  
l'etica.

XV-XVI secolo

cm 25 × 16,5

Museo del Palazzo Topkapı,  
A. 2460



III.44

**Volume ottomano rivestito  
in tessuto italiano**

copia eseguita nell'anno 725 / 1325  
per mano di Ata Malik al-Hamadani  
dell'opera intitolata ***al-Kanun  
fi't-tibb*** ("Canone di medicina").

cm 40,3 × 29,5

Museo del Palazzo Topkapı,  
A. 1939/1



III.43

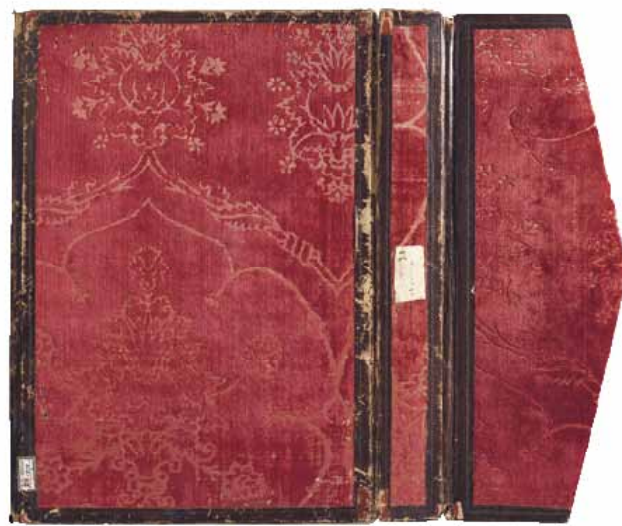
**İtalyan kumaşı kaplı Osmanlı  
cildi**

Ahlak ve siyaset konulu ***Al-Alfaz  
al-aflatuniye va't-takvim as-siyasa  
al-mulukiya*** adlı eserin nüshasıdır.

15 - 16. yüzyıl

25 × 16,5 cm

Topkapı Sarayı Müzesi, A. 2460



III.44

**İtalyan kumaşı kaplı Osmanlı  
cildi**

Tıp konulu ***al-Kanun fi't-tibb*** adlı  
eserin 725 / 1325 yılında, Ata Malik  
al-Hamadani eliyle kopya edilmiş  
nüshasıdır.

40,3 × 29,5 cm

Topkapı Sarayı Müzesi, A. 1939/1



I cuoi dorati o “cuoridoro” lavorati a Venezia

Gabriele Mazzucco

Questa produzione si avviò soprattutto a Venezia già a partire dal XII o XIII secolo, giungendo al suo maggiore sviluppo nel XVI, con le note “rotelle,” o scudi da parata, turcassi e con i rivestimenti per interno. La decorazione spaziava dai grandi motivi vegetali o a intrecci geometrici a volte con figure allegoriche, santi e animali. Verso la fine del XV secolo è documentato per la prima volta il commercio dell’ottimo “cordovano di Costantinopoli” con Venezia. Grandi quantità di pelli conciate erano trasferite nella città lagunare dal Corno d’Oro per essere smistate tra gli artigiani di “cuoridoro” i quali le doravano, decoravano e le coloravano realizzando un prodotto finito di grande pregio. Molti di questi cuoi lavorati ritornavano a Costantinopoli per essere venduti nella medesima città ma anche in altri mercati d’Oriente. È nota la richiesta di una partita di “cuoridoro” fatta dal costantinopolitano Ibrahim Bey, nel 1569, agli artigiani veneziani; quando i manufatti giunsero al Corno d’Oro il committente rimase talmente entusiasta della bellezza del lavoro che ripeté più volte la domanda di altre partite di cuoi decorati. A Venezia rimangono ancora i nomi di alcuni luoghi della città dove operarono per lungo tempo queste botteghe specializzate: “Ponte del barcariol o del cuoridoro”, “Calle del cuoridoro”, “Sotoportego dei cuoridoro” (Tassini 1970, p. 197). Nel Cinquecento in città operavano ben settanta botteghe, ridotte a sette nel 1760, le quali scomparvero definitivamente dopo il 1806 con la soppressione delle corporazioni di mestiere decretata dal governo napoleonico. Nonostante l’abbandono dell’arte dei “cuoridoro” nel 1790 giunse dalla Spagna una richiesta di mille pelli dorate e decorate. L’opera fu ampiamente elogiata per la grande abilità e magnificenza dell’esecuzione.

Venedik’te Altın Yıldız Bezemeli Deri İşçiliği (“cuoridoro”)

Gabriele Mazzucco

Altın yıldız bezemeli deri işler Venedik’te özellikle 12. ya da 13. yüzyıldan itibaren üretilmiş, bu sanat 16. yüzyılda ünlü tören kalkanlarının, sadakların kaplanmasıyla doruğuna ulaşmıştı. Derilerin üzeri büyük bitki motiflerinden geometrik şekillere, bazen alegorik figürlerden hayvan ve ermiş resimlerine kadar çeşitli bezemelerle kaplanıyordu. 15. yüzyılın sonuna doğru Venedik’te “Konstantinopolis derisi” ticaretinin başladığını görüyoruz. Büyük miktarda sepilenmiş deri İstanbul’dan Venedik’e getiriliyor, *cuoridoro* ustaları onları yıldızlıyor, motifler işleyip boyuyordu. Bu bezeli derilerin çoğu, hem başkentte hem de başka Doğu pazarlarında satılmak üzere İstanbul’a geri gönderiliyordu. İstanbullu İbrahim Bey’in 1569 yılında Venedikli zanaatkârlara bir parti *cuoridoro* sipariş ettiği bilinmektedir; bu ürünler Haliç’e ulaştığında İbrahim Bey güzellikleri karşısında büyülenmiş, deri siparişini bir kaç kez tekrarlamıştı. Venedik kentinin bazı köprü, sokak ve kemerli geçitleri bugün hâlâ *cuoridoro*’nun izlerini taşır: “Ponte del barcariol o del cuoridoro”, “Calle del cuoridoro”, “Sotoportego dei cuoridoro” (Tassini 1970, s. 197). 16. yüzyılda kentte tam 70 dükkân bulunuyordu, 1760’de bu sayı 7’ye kadar düşmüştü, onlar da 1806’dan sonra, Napolyon hükümetinin loncaları kapatmasıyla tamamen yok olup gitti. *Cuoridoro* sanatı terk edilmiş olduğu halde, 1790’de İspanya’dan bin parça yıldızlanmış ve işli deri sipariş edilmiş, ürün, olağanüstü kalitesi ve işçiliği nedeniyle çok beğenilerek övülmüştü.

III.45

**Frammento “cuoridoro”  
da tappezzeria**

fine del XVI - inizi del XVII secolo  
cuoio dorato, impresso e dipinto,  
cm 47 × 30

Museo Correr, Cl. XXI n. SN0001

Questo frammento di tappezzeria è stato recentemente esposto alla mostra “Venezia e l’Islam”; esso evidenzia l’influsso dei decori mediorientali. Il manufatto è parte della ricca e diversificata collezione del Museo Correr che ben documenta questa particolare lavorazione del cuoio detta “cuoridoro”. La superficie della pelle è stata dorata “a mecca” (foglia d’argento con sovrapposta vernice) ed è esaltata dai decori a rilievo creati dall’uso di almeno quattro diversi punzoni. Il tema decorativo è dato dai bordi a “barre” e “S” entro i quali si intrecciano tulipani stilizzati e un enorme fiore classificabile con la forma detta “a cardo”.

*Bibliografia:* Tonini 2007, p. 349, scheda 109.

[Diana Cristante]

III.45

**Cuoridoro duvar örtüsü  
parçası**

16. yüzyıl sonu, 17. yüzyıl başı  
Altın yaldızlı, baskılı ve resimli,  
47 × 30 cm

Correr Müzesi, Cl. XXI n. SN0001

Ortadoğu’ya özgü bezemenin etkisini açıkça gösteren bu deri örtü parçası bir süre önce *Venedik ve İslam* sergisinde sergilenmiştir. Correr Müzesi’nin zengin koleksiyonunun bir parçası olan bu ürün, *cuoridoro* sanatının önemli bir örneğidir. Derinin yüzeyi “Mekke” usulü yaldızlanmıştır (üstü boyalı gümüş varak) ve en az dört damga kullanımıyla yaratılan belirgin kabartma süsler göze çarpmaktadır. Stilize laleler ile devedikenine benzeyen çiçeklerin içiçe geçtiği deseni şeritler ve “S”lerden oluşan bir bordür çevreler.

*Kaynakça:* Tonini 2007, s. 349, sc. 109.

[Diana Cristante]



III.46  
**Frammento “cuoridoro”  
con la figura di un “turco”**  
seconda metà del XVII secolo  
cuoio dorato, impresso e dipinto,  
cm 63 × 40,5  
Museo Correr, Cl. XXI n. SN0002

Questa raffinata realizzazione presenta come tema centrale la figura di un uomo orientale contornata da un campionario di essenze botaniche. Alla sinistra del personaggio si intravede una parte di vaso con impugnatura chiaramente influenzata dai canoni di estetica barocca. Nell’angolo inferiore destro un putto regge un cartiglio sul quale si legge l’iscrizione frammentaria “Ant. i ope”, probabile firma dell’autore di questo manufatto.  
[Diana Cristante]

III.46  
**Türk figürlü *cuoridoro* parçası**  
Altın yaldız, baskılı ve resimli,  
63 × 40,5 cm  
Correr Müzesi, Cl. XXI n. SN0002

Bu zarif parçanın ana teması, çiçeklerle çevrelenmiş Doğulu erkek figürüdür. Solunda barok estetiğinden etkilenmiş kulplu bir vazo görülür. Sağ alt köşedeki *cupido*’nun tuttuğu kartuşta yer alan “Ant.i ope” yazısı muhtemelen deriyi işleyen sanatçının imzasıdır.  
[Diana Cristante]







III.47

### Due cuscini

prima metà del XVIII secolo  
cuoio dorato, impresso e dipinto,  
cm 26,6 x 41  
Museo Correr, Cl. XXI nn. 228 e 229

I cuscini provengono dalla famiglia nobile veneziana dei Donà dalle Rose e furono acquistati dal Museo Correr nel 1938. Sono lavorati con la tecnica dei "cuoridoro" e presentano sul recto un motivo floreale con al centro un tulipano e un ibisco su fondo dorato "a mecca". Nel retro compare un motivo a trapezi bianchi e neri con effetto modulare tridimensionale. La superficie metallica cattura e riflette la luce grazie al sapiente uso di tre diversi punzoni. Nel catalogo degli arredi del Palazzo Donà dalle Rose troviamo elencati ben 25 teli di "cuoridoro" (Lorenzetti, Planiscig, 1934, p. 176), segno evidente che la dimora conservava ancora parte

della tappezzeria in cuoio tanto in voga soprattutto tra il XVI e XVII secolo nei ricchi palazzi di Venezia. Tappezzeria richiesta e gradito dono anche da parte di dignitari della città sul Bosforo. [Diana Cristante]

III.47

### İki yastık

18. yüzyılın ilk yarısı  
altın yaldızlı, basılı ve resimli,  
26,6 x 41 cm  
Correr Müzesi, Cl. XXI nn. 228 e 229

Venedik'in soylu ailesi Donà dalle Rose'ye ait bu yastıklar 1938'de Correr Müzesi tarafından satın alınmıştır. *Cuoridoro* tekniğiyle üretilen yastıkların ön yüzünde, "Mekke" usulü altın yaldızlı zemin üzerine lale ve gülhatmiden oluşan bir desen vardır. Arkada, üç boyutlu etkisi bırakan, yalnız iki kenarı paralel dörtgenlerden oluşan siyah-beyaz bir desen görülür. Metalik yüzey üç farklı damganın ustaca kullanılması sonucu ışığı yakalayıp yansıtmayı başarır. Donà dalle Rose Sarayı'nın mobilyalarının yer aldığı katalogda 25 *cuoridoro* parça yer alır (Lorenzetti, Planiscig, 1934, s. 176). Bu, özellikle 16. - 17. yüzyıllar arasında Venedikli zengin aileler arasında çok

moda olan, ayrıca İstanbul'un ileri gelenlerinin de beğenip ısmarladığı deri döşemeliklerden bir bölümünün hâlâ Donà dalle Rose'nin evinde bulunduğunu göstermektedir. [Diana Cristante]





III.48

**Frammento “cuoridoro”  
da tappezzeria**

fine del XVII - inizi del XVIII secolo  
cuoio dorato, impresso e dipinto,  
cm 81,7 × 125

Museo Correr, Cl. XXI n. 0141

Il frammento è formato da sette pezzi grandi e due piccoli di cuoio con legatura originale ad ago. A partire dalla metà del Seicento la tecnica tradizionale di assemblaggio passa dalla cucitura all'incollaggio dei teli di cuoio. La superficie risulta impressa con l'ausilio di cinque tipi diversi di punzone. Il decoro è impostato su asse mediano inalzato con una scelta di elementi vegetali di ispirazione esotica: foglie, fiori e frutta accostabile ai tessuti “dentelles”. Questo manufatto è stato acquistato dal Museo Correr presso un antiquario veneziano nel 1902.

[Diana Cristante]

III.48

**Cuoridoro duvar örtüsü  
parçası**

17. yüzyıl sonu – 18. yüzyıl başı  
altın yaldızlı, basılı ve resimli,  
81,7 × 125 cm

Correr Müzesi, Cl. XXI n. 0141

Özgün dikişleleştirilmiş yedi büyük, iki küçük parçadan oluşmuştur. Geleneksel birleştirme tekniği olan dikiş, 17. yüzyılın ortasından itibaren yerini tutkalla yapıştırmaya bırakılmıştır. Derinin üstü beş ayrı tür demir çubukla damgalanmış gibidir. Orta alandaki desende egzotik izlenimi yaratan bitkiler görülür; yapraklar, çiçekler ve meyveler “dantel” gibi işlenmiştir. Bu ve sonraki parça Correr Müzesi tarafından 1902 yılında Venedikli bir antikacıdan satın alınmıştır.

[Diana Cristante]





III.49  
**Frammento “cuoridoro”  
da tappezzeria**

metà del XVIII secolo  
cuoio dorato, impresso e dipinto,  
cm 58,55 × 103,5  
Museo Correr, Cl. XXI n. 0142

Il frammento è composto da due pezzi di pelle cuciti insieme. Sul cuoio è stata applicata la foglia d’argento e successivamente stesa una vernice per simulare l’oro. La superficie è stata ornata con l’ausilio di cinque diversi punzoni. Su un fondo con intrecci vegetali stilizzati sono disposti mazzetti di fiori e frutta con pesche, fichi, rose, tulipani e campanele dipinti a olio in policromia. Questo manufatto ha un più aulico riferimento nei paliotti d’altare della chiesa veneziana del Redentore attribuiti a Francesco Guardi. Un decoro simile si ritrova nell’illustrazione di Giovanni Grevembroch (XVIII secolo, Venezia Museo Correr) dedicata all’artigiano dei “cuoridoro” al lavoro nella sua bottega.  
[Diana Cristante]

III.49  
**Cuoridoro duvar örtüsü  
parçası**

18. yüzyıl ortası  
altın yaldızlı, basılı ve resimli,  
58,55 × 103,5 cm  
Correr Müzesi, Cl. XXI n. 0142

Bu parça birbirine dikilmiş iki deriden oluşur. Üzerine gümüş varak uygulanmış ve altın görüntüsü vermek için boyanmıştır. Motifler için beş farklı demir damga kullanılmıştır. Stilize bitkiler üzerine yağlıboyayla renk renk çiçek demetleri, şeftali, incir gibi meyveler, güller, laleler ve çançiçekleri resmedilmiştir. Venedik’teki Kurtarıcı İsa Kilisesi’nin Francesco Guardi’ye atfedilen sunak örtüsü süslerine benzer. Bir başka örneği de, Giovanni Grevembroch’un, dükkânında çalışan bir *cuoridoro* ustasına ithaf ettiği resimde (18. yy., Venedik Correr Müzesi) görülür.  
[Diana Cristante]





III.50

**Frammento "cuoridoro" da  
tappezzeria**

inizi del XIX secolo

cuoio dorato, impresso e dipinto,  
cm 25,9 x 41,9

Museo Correr, Cl. XXI n. SN0003

Il frammento di "cuoridoro" presenta un motivo ornamentale che porta a collocarlo agli inizi dell'Ottocento e può quindi essere considerato uno degli ultimi esempi di questa lavorazione del cuoio. La decorazione è creata da due fasce intrecciate ispirata a motivi "islami", con andamento diagonale; gli spazi così generati contengono una figura floreale molto stilizzata che si sviluppa lungo gli assi del rombo.

[Diana Cristante]

III.50

**Cuoridoro duvar örtüsü  
parçası**

19. yüzyıl başı

altın yaldızlı, basılı ve resimli,  
25,9 x 41,9 cm

Correr Müzesi, Cl. XXI n. SN0003

Bu altın işlemeli deri parçasının motifi-nden yola çıkarak 19. yüzyıl başlarına ait olduğunu ve deri işleme sanatının son örneklerinden birini oluşturduğunu söyleyebiliriz. İslam motiflerinden esinlenmiş bezemede, diyagonal örülmüş iki şerit görülür; baklava biçimli iç alana stilize çiçekler yerleştirilmiştir.

[Diana Cristante]



III.51a  
**Fiasca**  
Turchia, XVII secolo  
cuoio, cm 28 × 17  
Museo Correr, Cl. XIV SN 1

III.51b  
**Fiasca**  
Turchia, XVII secolo  
cuoio, cm 20 × 19  
Museo Correr, Cl. XIV n. 1432

III.51c  
**Fiasca**  
Turchia, XVII secolo  
cuoio coperto di velluto broccato con  
filo d'argento, cm 26,5 × 18  
Museo Correr, Cl. XIV n. 1431

Le tre fiasche da acqua, di provenienza  
turca, si classificano sia come oggetti

pratici, caratteristici dell'equipaggiamento militare ottomano del XVII secolo, sia come oggetti di lusso. Sono infatti riccamente decorati in cuoio rivestito di velluto broccato, con un ornato di tipo floreale: rose, peonie, tulipani, garofani, trifogli e forme polilobate. Presentano, inoltre, una forma piramidale e sono dotati di un'ansa per la presa e beccuccio. Insieme alla notevole collezione d'arte e agli importanti strumenti musicali qui in mostra, i tre oggetti provengono dalla collezione del Palazzo di Francesco Morosini, pervenuta in parte al Museo Correr nel 1891.

*Bibliografia:* Curatola 1993, pp. 404-405, n. 257; Hocquet 2007, p. 48; Pyhrr 2007, p. 337, n. 108. [Michela Socal]

III.51a  
**Matara**  
Osmanlı, 17. yüzyıl  
deri, 28 × 17 cm  
Correr Müzesi, Cl. XIV SN 1

III.51b  
**Matara**  
Osmanlı, 17. yüzyıl  
deri, 20 × 19 cm  
Correr Müzesi, Cl. XIV n. 1432

III.51c  
**Matara**  
Osmanlı, 17. yüzyıl  
sırmalı kadife kaplı deri, 26,5 × 18 cm  
Correr Müzesi, Cl. XIV n. 1431

Bu üç Osmanlı su kabı, hem gündelik hem de lüks objeler sınıfına girer. 18. yüzyıl askeri araç ve gereçleri arasında

yer alırlar. Sırmalı kadife kaplı deriler zengin üsluptaki güller, şakayıklar, laleler, karanfiller, yoncalarla kaplıdır, ayrıca dilimli motiflere rastlanır. Altları geniştir, ağza doğru daralırlar ve hepsi tek kulpludur. Bu üç obje ile önemli müzik aletlerinin yer aldığı Francesco Morosini Sarayı koleksiyonunun bir bölümü 1891'de Correr Müzesi'ne geçmiştir.

*Kaynakça:* Curatola 1993, s. 404-405, n. 257; Hocquet 2007, s. 48; Pyhrr 2007, s. 337, n. 108. [Michela Socal]





III.52

### **Coppa da barbiere in maiolica "candiana"**

Padova, XVII secolo

maiolica

h cm 15, ø cm 37

Museo Correr, Cl. IV n. 180

I rapporti commerciali e culturali intercorsi tra Venezia e il suo territorio e il mondo turco sono testimoniati anche da questa coppa da barbiere, definita tale in base al "taglio" semicircolare presente sull'orlo. Il pezzo venne prodotto nell'area veneta e più probabilmente a Candiana in provincia di Padova e non ha riscontri equivalenti nella ceramica islamica, sebbene si ispiri fortemente ai modelli di Iznik. Si tratta di una maiolica dipinta la cui decorazione interna è caratterizzata da motivi

floreali, garofani, peonie e tulipani, in bruno, giallo e blu su sfondo bianco, disposti sempre specularmente rispetto a una grande foglia saz verticale, blu e verde.

*Bibliografia:* Fontana, 1993, pp. 483-484, n. 301; Fontana 2007, p. 311; Kennedy, 2007, p. 359, n. 145. [Valentina Pellegrinon]

III.52

### **Berber çanağı "Candiana" seramiği**

Padova, 17. yüzyıl

Yükseklik

h 15 cm; ø 37 cm

Correr Müzesi, env. Cl. IV n. 180

Bu berber çanağı Venedik ile Türk dünyası arasındaki ticari ve kültürel ilişkilere tanıklık eder. Berber çanağı olduğu, kenarındaki yarım daire biçimindeki "kesik" ten anlaşılmaktadır. Obje Veneto'da, büyük olasılıkla Padova'ya bağlı Candiana bölgesinde üretilmiştir. İslam seramiklerinde bir eşi yoktur, ancak deseninde İznik örneklerinden esinlenildiği açıktır. İç desen, karanfil, şakayık ve lale motiflerinden oluşur. Beyaz zemin üzerine kahverengi, sarı

ve lacivert kullanılmış, çiçekler lacivert ve yeşil büyük dikey bir "saz" motifinin iki yanına yerleştirilmiştir.

*Kaynakça:* Fontana, 1993, s. 483-484, n. 301; Fontana 2007, s. 311; Kennedy, 2007, s. 359, n. 145. [Valentina Pellegrinon]



I tessuti in seta italiani nel Palazzo ottomano

Sibel Alpaslan Arça\*

Tra il 1400 e il 1630 Bursa si trovò a svolgere la funzione sia di mercato internazionale della seta grezza persiana, sia di deposito dei panni in lana occidentali. La seta che giungeva a Bursa era quella di qualità superiore di Gîlân, Mâzenderân e Şirvan, trasportata dalle carovane sul percorso Erzurum-Erzincan-Tokat-Amasya fino al mercato di Bursa. Quest’ultima città, da una parte soddisfaceva le richieste di seta di İstanbul, e dall’altra era uno dei centri in cui le merci provenienti dall’Oriente erano trasferite in Occidente. I mercanti italiani che giungevano là scambiavano i panni in lana fina che avevano portato per quel mercato con le sete. I mercanti persiani, poi, portavano nei loro paesi le sete di Bursa e i panni franchi<sup>1</sup>.

Il Sultano Maometto il Conquistatore si era rivolto ai Fiorentini, allo scopo di diminuire la sua dipendenza dai veneziani nelle relazioni commerciali con l’Occidente. Anche la guerra veneto-ottomana degli anni 1499–1503 fu una delle cause della crescita del commercio con Firenze<sup>2</sup>. Nel 1503, dopo il raggiungimento della pace tra la Serenissima e gli ottomani, con l’aumento della produzione industriale dei tessuti in lana di Venezia, i veneziani riconquistarono le piazze del Levante<sup>3</sup>.

Il fatto che nei registri giudiziari (*kadı sicilleri*) di Bursa del XV secolo compaiano le registrazioni (carte documenti) sul velluto, sul satin e sul broccato ricamato (*münakkaş kemha*) in cui si precisa che si trattava di opere “franche”, indica che in questo periodo si impiegavano tessuti in seta di importazione<sup>4</sup>. Apprendiamo che le stoffe da importazione, che nell’anno 1478 un rappresentante di commercio fiorentino aveva scambiato a Bursa con seta grezza e tessuti in seta, erano “*panno in lana fiorentino*”, “*velluto alla franca*”, “*satin alla franca*” e “*velluto operato in oro*”<sup>5</sup>. Dall’annotazione “*veste in velluto italiano con motivi di rose nere...*”, presente nel registro del Tesoro (*hazine defteri*) datato 1505, relativo all’epoca del Sultano Beyazıt II<sup>6</sup>, si desume che tra le stoffe da importazione erano di gran lunga preferite quelle italiane. Venivano inviati dei mercanti appositamente per acquistare a Venezia tessuti per il Serraglio<sup>7</sup>. Anche dai documenti datati 1589 e 1593 si desume che la *Bab-ı Ali* (Sublime Porta) ordinava regolarmente a Venezia stoffe in oro, come antica tradizione, con denaro prelevato dal tesoro del Palazzo<sup>8</sup>. Per quanto concerne la provenienza delle stoffe che compaiono nel registro dei *narh*<sup>9</sup> del 1640, si osserva che si tratta di prodotti veneziani, fiorentini e francesi, ovvero con un’espressione più generale “*Frengi*” (“franchi”). Dalle registrazioni presenti in questo quaderno, “*velluto veneziano in sette colori laminato e broccato laminato (telli dibâ)*”, “*velluto veneziano unito (sâde) ricamato*”, “*veneziano in sette colori turfanda ricamato*”, “*velluto veneziano in sette colori laminato sâir liscio sâde*”<sup>10</sup>; si desume che la preferenza in primo luogo veniva accordata ai tessuti in seta veneziani e in secondo luogo a quelli fiorentini. Da quanto si ricava dai registri dei *narh*, il velluto veneziano occupava un ruolo molto importante. I velluti veneziani e gli altri italiani che venivano ritenuti stoffe di lusso, avevano un prezzo pari al doppio dei velluti di Bursa della stessa qualità.

La produzione di velluti a Venezia, dopo il *zerbaft* (broccato intessuto con fili d’oro), era passata in secondo piano. I velluti venivano classificati a seconda della catena di pelo (*havin kademesine*), del filato e della quantità dell’oro. I velluti più lussuosi venivano tessuti con due, e addirittura con tre, catene di pelo. I *çatma*, poi, dovevano essere tessuti con filato d’oro e metallo<sup>11</sup>.

Benché tra i caftani presenti nella collezione del Museo del Palazzo Topkapı solo

due siano in velluto ottomano, il fatto che ve ne si trovi un maggior numero in velluto italiano indica comunque che i sultani ottomani prediligevano quelli in tessuto serico italiano. Il motivo del loro amore e della preferenza per la stoffa italiana va ricercato nell’uso del colore rosso e dell’oro nei disegni e nella composizione.

Uno di questi esempi, è il caftano da cerimonia del figlio del Sultano Bayezid II, Principe Korkud (morto nel 918/1513), con il colletto risvoltato, secondo la moda del periodo antico<sup>12</sup>, appunto in velluto italiano. La stoffa, ornata con fili rivestiti in oro su un fondo in velluto rosso rubino scuro, è un tessuto italiano ornato con medaglioni ovali collegati l’uno all’altro, con un disegno floreale al centro. Anche gli altri esempi di veste con il colletto rovesciato presenti nella collezione sono caftani da cerimonia in tessuto italiano<sup>13</sup>.

Un altro gruppo di caftani presenti nella collezione del Palazzo<sup>14</sup>, nonostante siano in velluto italiano, sono decorati con motivi ottomani. Questi velluti italiani dovevano essere tessuti appositamente per il Serraglio ottomano. I velluti italiani si distinguono da quelli ottomani per i ricci a più strati, per il pelo non rasato e per la laminatura dei ricci. Gli Italiani, nei tessuti che producevano per l’esportazione, tal quale imitavano esattamente i motivi tessili ottomani, così avevano cambiato adattandoli lo stile e i motivi ottomani<sup>15</sup>. In un paio di *şalvar* che si trovano nella collezione del Palazzo, il disegno *çintamani* (a pelle di leopardo) – che è un motivo diffuso nel mondo ottomano – è stato differenziato disponendo i disegni in modo diverso e lasciando degli ampi spazi tra i motivi a macchia di leopardo e sono state apportate delle variazioni italiane<sup>16</sup>.

I velluti italiani, oltre che per i caftani del Sultano, venivano usati anche nelle rilegature dei volumi di manoscritti<sup>17</sup> e nella tappezzeria. Questi esempi ci dimostrano l’importanza dei tessuti in seta per il Serraglio ottomano.

\*Responsabile della Sezione Abiti Sultanalî del Museo del Palazzo di Topkapı.

<sup>1</sup> İnalçık 1996, pp. 170, 171,197; İnalçık 1971, p. 212.

<sup>2</sup> İnalçık 2004, pp. 283-287.

<sup>3</sup> İnalçık 2004, p. 287.

<sup>4</sup> İnalçık 1996, p. 222.

<sup>5</sup> İnalçık 2004, p. 290.

<sup>6</sup> Archivio del Museo del Palazzo Topkapı, D. 10026.

<sup>7</sup> Faroqhi 1980, p. 79; Atasoy e altri 2001, p. 185.

<sup>8</sup> Curatola 1999, p. 109. Cfr. Atasoy e altri 2001, p. 185.

<sup>9</sup> Sono i prezzi che nello Stato ottomano erano stabiliti dalle autorità ufficiali per qualsiasi merce e servizio.

<sup>10</sup> Kütükoğlu 1983, pagg. 113–116.

<sup>11</sup> Rover 1966, pagg. 239-240; Newton 1988, pagg. 16-18. Cfr. Atasoy e altri 2001, pag. 183.

<sup>12</sup> İstanbul, Museo del Palazzo Topkapı, Sezione Abiti Sultanalî,13/829. Cfr. Atasoy e altri 2001, p. 201, disegno 83.

<sup>13</sup>İstanbul, Museo del Palazzo Topkapı, Sezione Abiti Sultanalî, 13/837, 13/839, 13/500. Cfr. Tezcan e Delibaş 1986, rep. n. 31, 43, 49.

<sup>14</sup> İstanbul, Museo del Palazzo Topkapı, Sezione Abiti Sultanalî, 13/8; 13/216 Cfr. Atasoy e altri 2001, pp. 184-185, disegni 38, 40.

<sup>15</sup> Atasoy e altri 2001, pp. 188-189.

<sup>16</sup> İstanbul, Museo del Palazzo Topkapı, Sezione Abiti Sultanalî,13/407.

<sup>17</sup> Tanındı 1992, pp. 309-320.

## Osmanlı Sarayında İtalyan İpeklileri

Sibel Alpaslan Arça\*

1400–1630 yılları arasında Bursa, hem İran ham ipeğinin uluslararası pazarı, hem de Batı yünlülerinin antreposu durumundaydı. Bursa’ya gelen ipek, yüksek kaliteli Gilân, Mâzenderân ve Şirvan ipeği olup, kervanlarla Erzurum-Erzincan-Tokat-Amasya yolu üzerinden Bursa pazarına taşınırdı. Bursa, İstanbul’un ipekli ihtiyacını karşıladığı gibi, Doğu’dan getirilen malların Batı’ya aktarıldığı merkezlerden biri durumundaydı. Bursa’ya gelen İtalyan tüccarları, Bursa pazarına getirdikleri ince yünlü kumaşlarını, ipekli kumaşlarla değiştirirlerdi. İranlı tüccarlar da kendi ülkelerine, Bursa’nın ipekli kumaşları ile Frenk çuhalarını götürürlerdi.<sup>1</sup>

Fatih Sultan Mehmed, Batı ile olan ticaret ilişkilerinde Venediklilere bağımlılığını azaltmak amacıyla, Floransalılara yönelmiştir. 1499–1503 yılları arasındaki Osmanlı-Venedik savaşı da, Floransa ile ticaretin artmasına neden olmuştur.<sup>2</sup> 1503 yılında Osmanlı ile Venedik arasında barışın sağlanmasından sonra, Venedik yünlü dokuma sanayi üretiminin artması ile Venedikliler yeniden Levant piyasasını almışlardır.<sup>3</sup> 15. yüzyıl Bursa kadı sicillerinde de, frengî işi oldukları belirtilen kadife, atlas ve münakkaş kemha kayıtlarının yer alması, bu dönemde ithal ipekli kumaşlarının kullanıldığını göstermektedir.<sup>4</sup> 1478 yılında bir Floransalı ticaret temsilcisinin, Bursa’da ham ipek ve ipekli kumaşlarla takas ettiği ithal kumaşların, “*Floransa yünlüsü*,” “*Frengî kadife*,” “*Frengî saten*” ve “*Altın işlemeli kadife*” olduğunu öğrenmekteyiz.<sup>5</sup> İthal kumaşlar arasında daha çok İtalyan kumaşlarının tercih edildiği, Sultan II. Bayezid dönemine ait 1505 tarihli hazine defterinde<sup>6</sup>, “*siyah gül desenli İtalyan kadifesinden giysi...*” kaydının yer almasından da anlaşılmaktadır. Saray için Venedik’ten kumaş almak üzere hassa tacirleri gönderilirdi.<sup>7</sup> 1589 ve 1593 tarihli belgelerden de, Bab-ı Ali’nin Saray hazinesinden aldığı parayla, eski gelenek olarak Venedik’e altın kumaş siparişinin düzenli olarak yaptığı anlaşılr.<sup>8</sup> 1640 tarihli narh<sup>9</sup> defterinde bulunan kumaşların menşe-i konusunda “*Frengî*” gibi daha genel bir ifade kullanıldığı gibi, Venedik, Filorentin ve Fransa malı olduğu belirtilmiştir. Bu defterde yer alan “*Venedik’in heft renk telli kadifesi ve telli dîbâsı*” “*Venedik’in sâde nakışlı kadifesi*,” “*Venedik’in heft renk turfanda nakışlı*,” “*Venedik’in sâir heft renk sâde telli*” kayıtlarından<sup>10</sup>; daha çok Venedik, daha sonra Floransa ipeklilerinin tercih edildiği anlaşılmaktadır. Narh defterlerinden de anlaşıldığı üzere, Venedik kadifesi çok önemli bir yere sahipti. Lüks kumaş olarak kabul edilen Venedik ve diğer İtalyan kadifeleri, aynı kalitedeki Bursa kadifelerinin fiyatının iki katıydı.

Venedik’te kadife üretimi, zerbafttan sonra ikinci sırada yer almıştır. Kadifeler havın kademesine, altın ipliğine ve miktarına göre de sıralanırdı. En lüks kadifeler iki ve hatta üç kademe hav ile dokunurdu. Çatmalar ise altın iplikle, metal dokumalıdır.<sup>11</sup> Topkapı Sarayı Müzesi koleksiyonunda bulunan kaftanlardan sadece ikisinin Osmanlı kadifesinden olmasına rağmen, İtalyan kadifesinden çok sayıda kaftanın bulunması, Osmanlı Padişahlarının İtalyan ipeklilerine olan beğenilerini yansıtır. İtalyan ipeklilerine olan büyük beğeni ve tercihin nedeni ise, kırmızı renk ve altın kullanımı, desen ve kompozisyon olsa gerekir.

Bu örneklerden biri, Sultan II. Bayezid’in oğlu Şehzade Korkud’un (öl. 918/1513) erken dönem modasına uygun olarak devrik yakalı tören kaftanı<sup>12</sup> olup, İtalyan kadifesindendir. Koyu yakut kadife zemin üzerine altın klapdanla desenlendirilmiş kumaş, merkezlerinde çiçek deseni olan ve birbirine bağlı oval madalyonlarla bezenmiş bir İtalyan dokumasıdır. Koleksiyondaki devrik yakalı diğer örnekler de İtalyan dokuması tören kaftanlarıdır.<sup>13</sup>

Saray koleksiyonunda bulunan bir grup kaftan<sup>14</sup> ise, İtalyan kadifesinden olmasına rağmen Osmanlı motifleriyle bezelidir. Bu İtalyan kadifeleri, Osmanlı Sarayı için özel dokunmuş olmalıdır. İtalyan kadifeleri, çok katlı ilmekli, kesilmemiş havları ve metal tel ilmekleri ile Osmanlı kadifelerinden ayrılmaktadır. İtalyanlar ihraç için dokudukları kumaşlarda, Osmanlı kumaş motiflerinin aynısını taklit ettikleri gibi, Osmanlı üslup ve motiflerini değiştirerek de uyarlamışlardır.<sup>15</sup> Saray koleksiyonunda yer alan bir şalvarda, Osmanlı motifi olan çintemani deseni, motiflerin yerleştirilmesi ve pelenk motifleri arasında geniş boşluklar bırakılması ile farklılaştırılmış ve İtalyan uyarlamaları yapılmıştır.<sup>16</sup>

İtalyan kadifeleri Padişah kaftanları dışında, elyazmalarının ciltlerinin kaplanması da<sup>17</sup> ve döşemelik olarak da kullanılmıştır. Bu örnekler, Osmanlı Sarayı için İtalyan ipeklilerinin önemini ortaya koymaktadır.

\*Topkapı Sarayı Müzesi, Padişah Elbiseleri Bölümü Sorumlusu

<sup>1</sup> İnalçık 1996, s. 170, 171,197; İnalçık 1971, s. 212.

<sup>2</sup> İnalçık 2004, s. 283–287.

<sup>3</sup> İnalçık 2004, s. 287.

<sup>4</sup> İnalçık 1996, s. 222.

<sup>5</sup> İnalçık 2004, s. 290.

<sup>6</sup> Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi, D. 10026.

<sup>7</sup> Faroqhi 1980, s. 79; Atasoy ve diğerleri 2001, s. 185.

<sup>8</sup> Curatola 1999, s. 109. Bkz. Atasoy ve diğerleri 2001, s. 185.

<sup>9</sup> Osmanlı devletinde, her türlü mal ve hizmet için resmi makamların tespit ettiği fiyatlar.

<sup>10</sup> Kütükoğlu 1983, s. 113–116.

<sup>11</sup> Rover 1966, s. 239-240; Newton 1988, s. 16-18. Bkz. Atasoy ve diğerleri 2001, s. 183.

<sup>12</sup> İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi, Padişah Elbiseleri Bölümü, 13/829. Bkz. Atasoy ve diğerleri 2001, s.201, şekil 83.

<sup>13</sup> İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi, Padişah Elbiseleri Bölümü, 13/837, 13/839, 13/500. Bkz. Tezcan ve Delibaş 1986, res. no. 31, 43, 49.

<sup>14</sup> İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi, Padişah Elbiseleri Bölümü, 13/8; 13/216 Bkz. Atasoy ve diğerleri 2001, s.184 -185, şekil 38, 40.

<sup>15</sup> Atasoy ve diğerleri 2001, s. 188, 189.

<sup>16</sup> İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi, Padişah Elbiseleri Bölümü, 13/407.

<sup>17</sup> Tanındı 1992, s. 309–320.

III.53

**Coperta per bambino**

seta di tipo *Kemha*

lung. 107 cm; larg. 106 cm

Collezione Topkapı, metà

del XVI secolo

Museo del Palazzo Topkapı, Sezione

Abiti Sultani, 13/1966

III.53

**Çocuk Yorganı**

*Kemha*

Uz. 107 cm; gen. 106 cm

Saray Koleksiyonu

Osmanlı, 16. yüzyıl ortaları

Topkapı Sarayı Müzesi, Padişah

Elbiseleri Bölümü, 13/1966







III.54

**Sacchetto portascarpe**

seta

lung. cm 47; larg. cm 33

Collezione Topkapı, fine  
del XVI secolo

Museo del Palazzo Topkapı,  
Sezione Abiti Sultani, 13/787

III.54

**Pabuç Torbası**

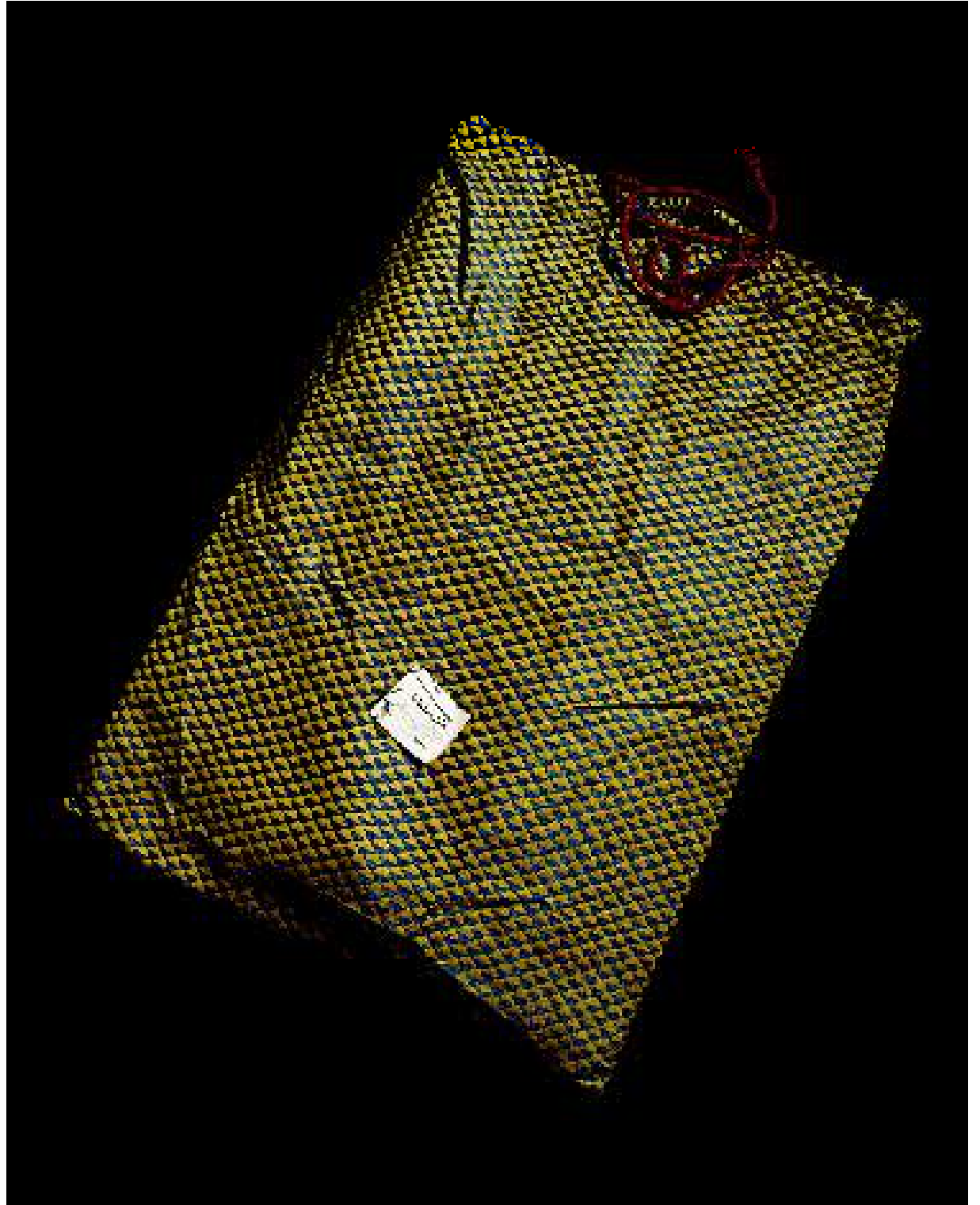
ipek

Uz. 47 cm; gen. 33 cm

Saray Koleksiyonu

Osmanlı, 16. yüzyıl sonu

Topkapı Sarayı Müzesi, Padişah  
Elbiseleri Bölümü, 13/787







III.55

### **Tessuto**

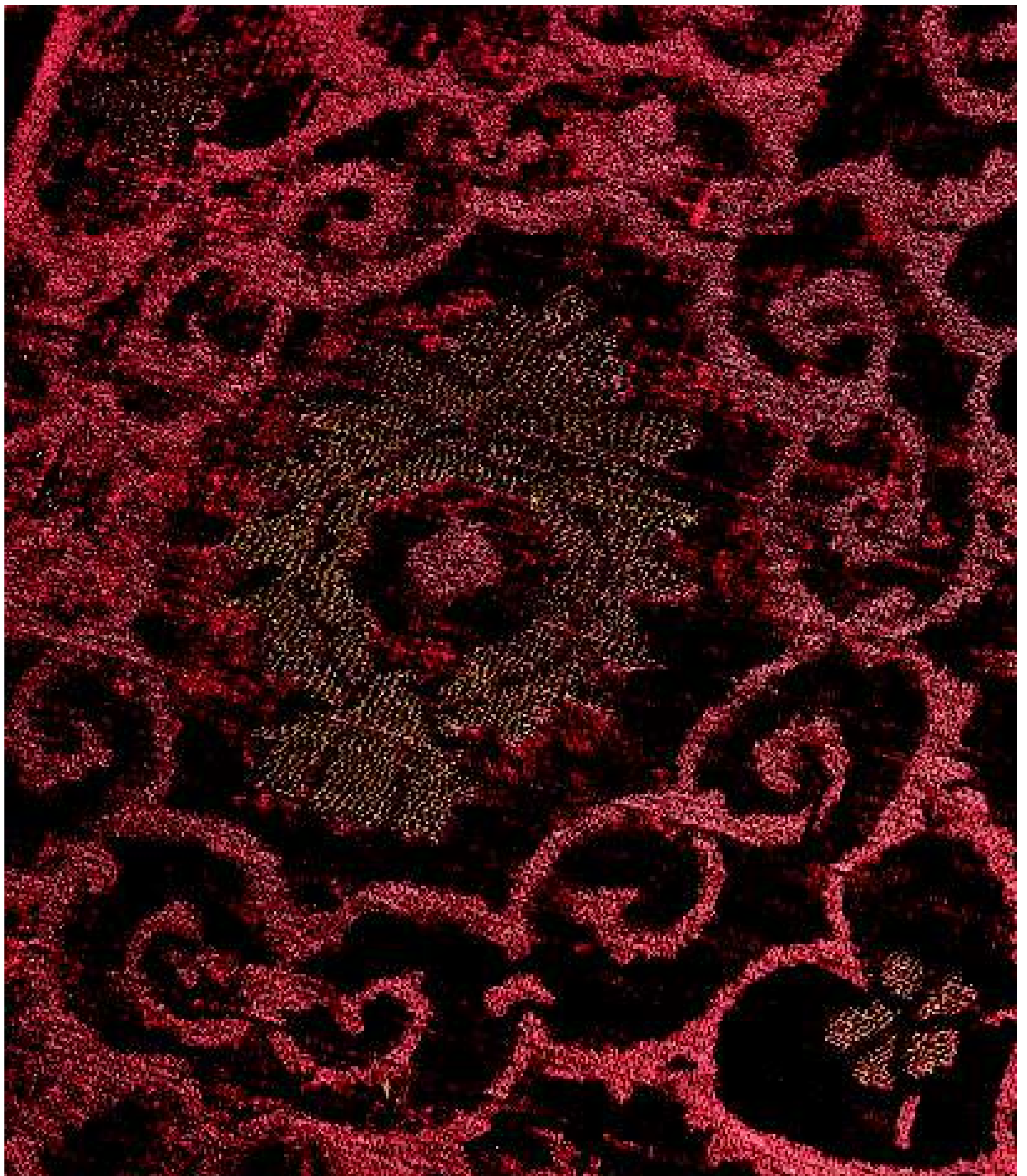
broccato in seta - Çatma  
cm lung. 4,25; cm larg. 67  
Collezione Topkapı, XVI secolo  
Museo del Palazzo Topkapı, Sezione  
Abiti Sultani, 13/1915

III.55

### **Kumaş Parçası**

İpek brokar - Çatma  
Uz. 4,25 cm; gen. 67 cm  
Saray Koleksiyonu  
İtalyan veya Osmanlı, 1500  
Topkapı Sarayı Müzesi, Padişah  
Elbiseleri Bölümü, 13/1915







III.56

### **Tessuto**

broccato in seta - Çatma

lung. cm 275; larg. cm 63

Collezione Topkapı, seconda metà  
del XVII secolo

Museo del Palazzo Topkapı, Sezione  
Abiti Sultani, 13/1931

III.56

### **Kumaş Parçası**

İpek brokar - Çatma

Uz.275 cm; gen. 63 cm

Saray Koleksiyonu

Osmanlı, 17. yüzyılın ikinci yarısı

Topkapı Sarayı Müzesi, Padişah

Elbiseleri Bölümü, 13/1931







III.57

**Pantaloni “alla turca” (şalvar)**

Velluto italiano

h cm 145

Collezione Topkapı, inizio  
del XVII secolo

Museo del Palazzo Topkapı, Sezione  
Abiti Sultani, 13/407

III.57

**Şalvar**

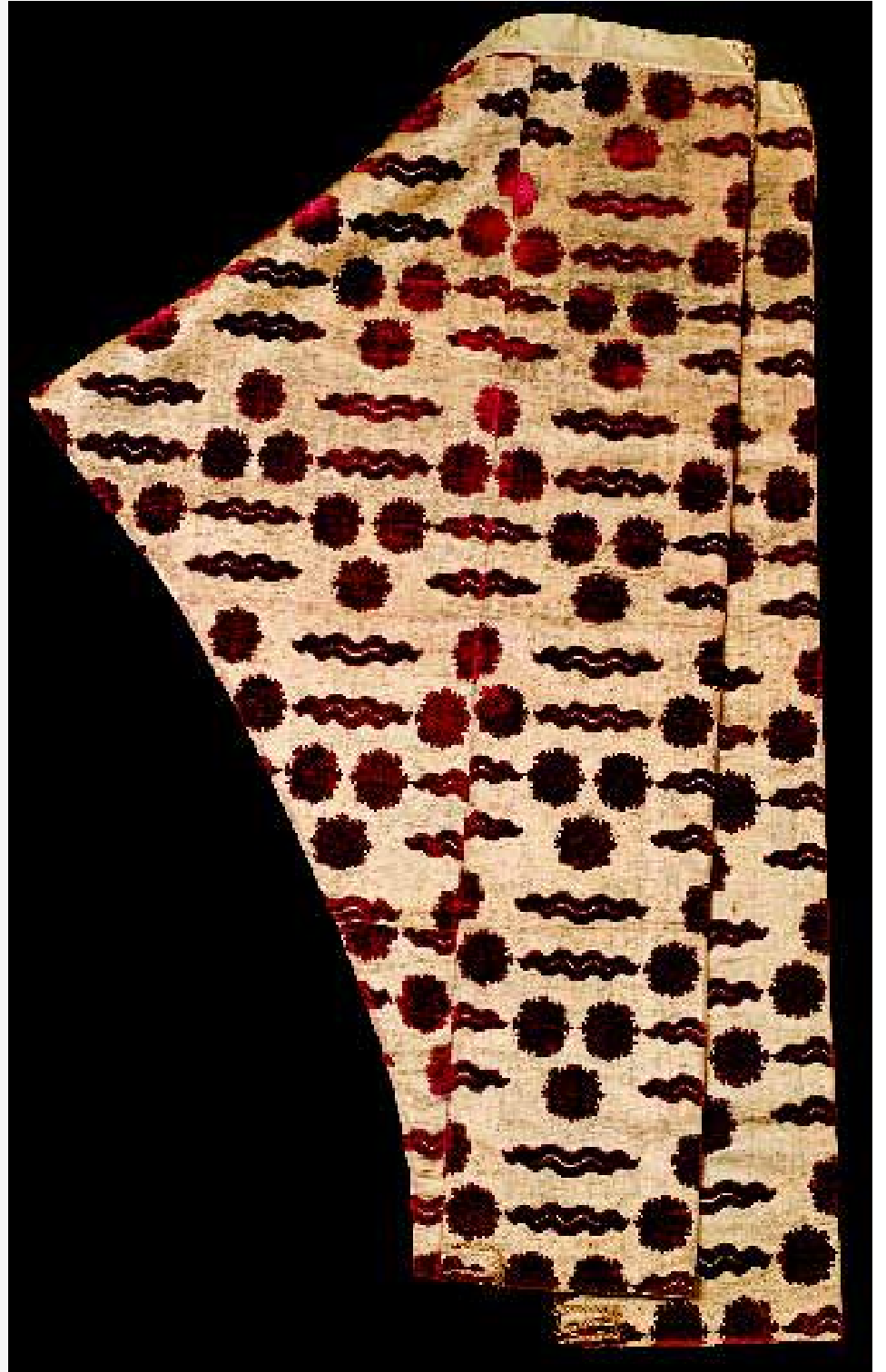
İtalyan kadifesi

Boy 145 cm

Saray Koleksiyonu

Osmanlı, 17. yüzyılın başları

Topkapı Sarayı Müzesi, Padişah  
Elbiseleri Bölümü, 13/407







III.58  
**Caftano**  
 Velluto italiano  
 h cm 140  
 Collezione Topkapı, inizio  
 del XVII secolo  
 Museo del Palazzo Topkapı, Sezione  
 Abiti Sultani, 13/297

III.58  
**Kaftan**  
 İtalyan kadifesi  
 Boy 140 cm  
 Saray koleksiyonu  
 Osmanlı, 17. yüzyılın başları  
 Topkapı Sarayı Müzesi, Padişah  
 Elbiseleri Bölümü, 13/297









III.59

### **Coprimaniche**

Seta di tipo *Kemha*

lung. cm 71; larg. cm 38

Collezione Topkapı, seconda metà

del XVI secolo

Museo del Palazzo Topkapı, Sezione

Abiti Sultani, 13/1895

III.59

### **Kolluk**

*Kemha*

Uz. 71 cm; gen. 38 cm

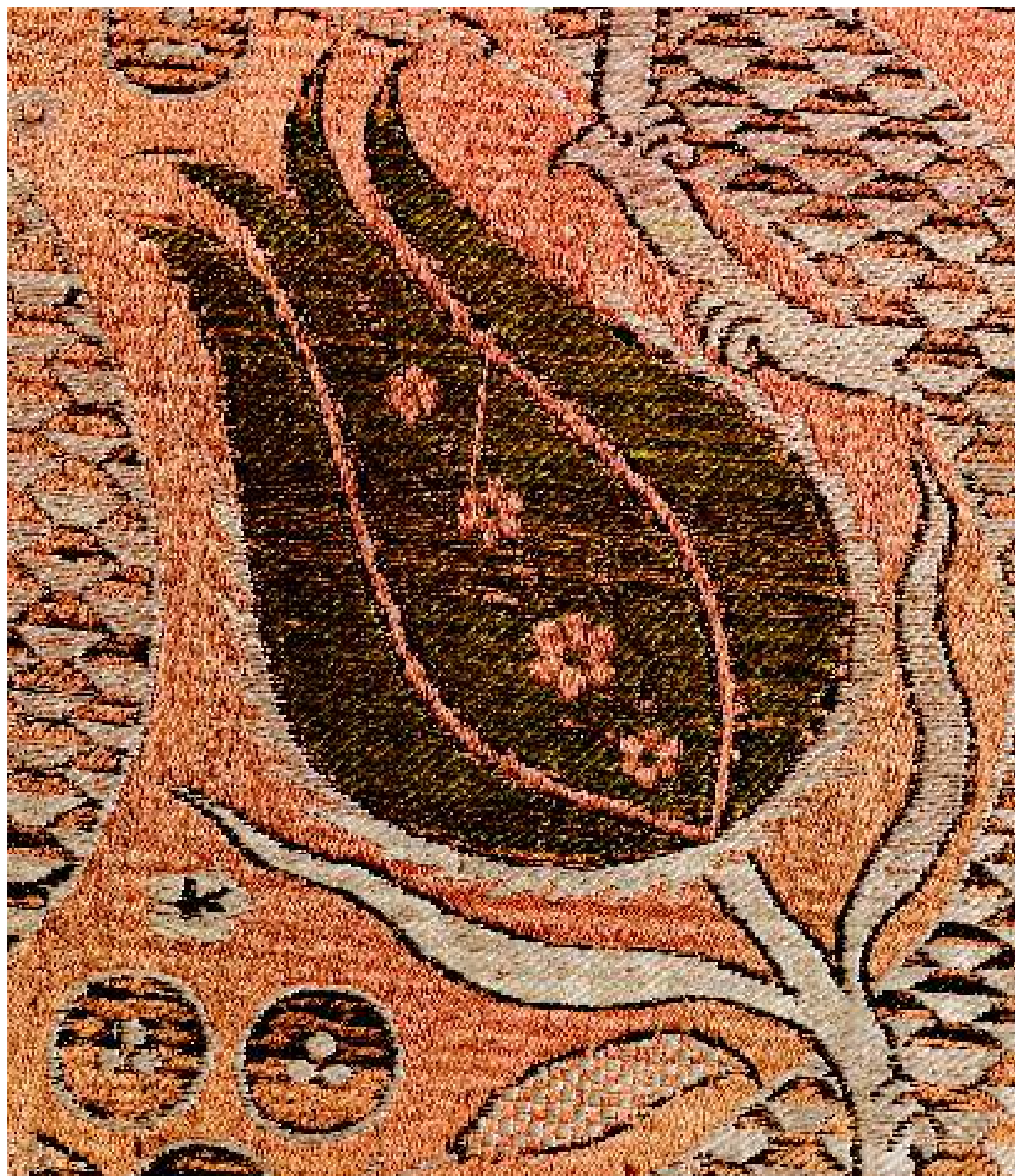
Saray Koleksiyonu

Osmanlı, 16. yüzyılın ikinci yarısı

Topkapı Sarayı Müzesi, Padişah

Elbiseleri Bölümü, 13/1895





## Il turco in gioco

Piero Lucchi

L'interesse dell'opinione pubblica a per gli eventi della politica internazionale è documentato dal successo degli *Avvisi*, fogli manoscritti o stampati, veri antenati dei giornali o delle agenzie di stampa, prodotti in copisterie specializzate o in stamperie in particolare veneziane, che informavano e commentavano le notizie internazionali. Giuseppe Maria Mitelli, incisore bolognese (1634-1718), in alcune sue opere degli anni della battaglia di Vienna (1683) e della guerra di Morea (1684-1699) mette in satira i venditori ambulanti che annunciandosi con il grido "Avvisi di guerra, carte di guerra a buon mercato...!" offrivano fogli volanti, ritratti del sultano, schemi di battaglia e fortezze assediate. In un altro caso un personaggio popolare della città, un povero invalido, infastidito dal dilagare di questa letteratura da caffè, aveva preparato con gli *Avvisi* raccolti per le strade un enorme rogo per bruciare davvero il Turco (Infelise 2002, pp. 135-136). Si può datare agli anni della lega fra l'imperatore e i veneziani che aveva portato a riconquistare parte dell'Ungheria e isole dell'Egeo (1684-1685), anche il *Gioco nuovo del Turco del Tedesco e del Veneziano*, foglio inciso da Mitelli che si rivolge a un pubblico borghese (Bertarelli 1940, p. 127; *Costume e società* 1988; Nadin 1997, pp. 173-189). Le regole del gioco sono dichiarate sulla tovaglia, mentre la scenetta è illustrata dalla legenda superiore. Il Turco ha sfidato gli altri due alla *Primiera*, gioco di carte allora di moda, antenato del poker, e ha calato la sua mano che racchiude una perfetta *primiera* sicuro di aver vinto, ma si mette le mani nei capelli quando scopre che i suoi avversari, alleati tra di loro, hanno calato entrambi un flusso, o combinazione dello stesso seme, di spade per il bellicoso Tedesco e di denari per il banchiere o mercante Veneziano: è la stessa scena che abbiamo visto in molti film quando il giocatore che cala il poker d'assi credendosi sicuro vincitore è battuto dall'avversario che presenta una scala reale. Gli acquirenti, guardando la scena, rivivevano il gioco lanciando due dadi: avrebbero vinto se le loro combinazioni fossero state corrispondenti a quelle riportate sotto il Tedesco o sotto il Veneziano, mentre sarebbero risultati perdenti se l'esito fosse stato corrispondente ai "punti del Turco". Va notato tuttavia che mentre il personaggio deriso, ispirato al Gran Visir, appare come un simpatico vecchietto, e il Tedesco, è un valoroso e elegante guerriero armato di spada che attira tutta la simpatia del disegnatore e nostra, il ricco Veneziano, armato di pugnale, è presentato sinistramente come la maschera di Pantalone della commedia dell'arte, non lontano dal *Mercante di Venezia* di Shakespeare.

## Il turco in gioco (Oyun oynayan Türk)

Piero Lucchi

Venediklilerin dünyadaki siyasi olaylara duyduğu ilgi, günümüz gazetelerinin atası sayılan *Avvisi*'nin o dönemlerde elde ettiği başarıyla belgelenir; elle yazılmış ya da Venedik matbaalarında basılmış bu folyolar, dünya haberleriyle yorumlarını verirdi. Bolognalı gravür ustası Giuseppe Maria Mitelli (1634-1718), Viyana Kuşatması (1683) ve Mora savaşı (1684-1699) yıllarında yaptığı, havada uçuşan kâğıtlar, padişah portreleri, savaş ve kuşatılmış kalelerin çizimleriyle dolu bazı oymabaskılarında, "Çok ucuza savaş haberleri!..." diye bağırarak seyyar satıcıları hicveder. Bir başka gravürde, şehrin sevilen karakterlerinden yoksul ve sakat bir adam, bütün bu haberlerden sıkılmış, sokaklardan *Avvisi*'yi toplayıp Türk'ü gerçekten yakmaya hazırlanmaktadır (Infelise 2002, s. 135-136). Avusturya-Venedik ittifakının Macaristan'ın bir kısmıyla Ege adalarını tekrar ele geçirdiği yıllarda (1684-1685), Mitelli'nin şehir halkı için ürettiği *Türk, Alman ve Venedikli'nin Oyunu* gravürünü görüyoruz (Bertarelli 1940, s. 127, *Costume e società* 1988, Nadin 1997, s. 173-189). Gravürde oyunun kuralları çuhanın üzerinde belirlenir: Sahne gravürün başlığına uygundur. Türk, o zamanlar moda olan *Primiera* adlı, pokerin bir tür atası olan oyunda, diğer iki oyuncuya meydan okur ve kazandığını düşünerek kâğıtlarını açar. Ancak rakiplerinin bir olup floşu bulduğunu, yani savaşçı Almanın elinde aynı cinsten bir kılıç serisi ve Venedikli banker ya da tüccarın elinde de bir para serisi olduğunu görünce, ellerini başına götürür. Filmlerde de görmez miyiz bu sahneyi? Elinde kare as olan kumarbaz kazandığından emin, kâğıtlarını açar, ama karşısındaki floş royal çıkarır. Bu sahneye bakarken, iki zar atarak oyunu biz de yaşayabiliriz: Altta görülen zar kombinasyonları Almanın ya da Venediklininkine benziyorsa kazanırız, eğer "Türk'ün puanları" ile aynı puanları alırsak kaybederiz. Alay konusu olan Türk, Osmanlı sadrazamına benzeyen sevimli bir ihtiyardır; Alman, bizim ve resim yapan kişinin sempatisini kazanmış, belinde kılıcıyla şık ve cesur bir askerdir. Hançerli zengin Venedikli ise, Shakespeare'ın Venedik tacirine pek de uzak düşmeyen, Commedia dell'arte'deki Pantalone karakterine benzemektedir.

III.60

Giuseppe Maria Mitelli

**Gioco nuovo del Turco,  
del Todesco e del Venetiano**

bulino, mm 300 × 425

Gabinetto Stampe e Disegni

del Museo Correr, Legato Vianello,  
n. 307

III.60

Giuseppe Maria Mitelli

**Türk, Alman ve Venedikli'nin  
yeni oyunu**

Yontma kalemi, 300 × 425 mm

Gravür, 300 × 425 mm

Correr Müzesi Baskı ve Resim

Laboratuari, Legato Vianello, n. 307





IV sezione  
Le correnti del Bosforo

Bölüm IV  
Boğazın akıntıları



Correnti figurate e letterarie. Il Settecento europeo trova nella capitale ottomana singolari echi e riflessi, in particolare sui canali delle Acque Dolci d’Europa. Francesco Gritti, bailo a Costantinopoli negli anni 1723-1726, nella relazione al Senato alla fine del suo mandato, esibisce un lavoro di fine rilievo topografico sulle correnti marine dei Dardanelli e del Bosforo, eseguito da Gian Francesco Rossini, ingegnere militare al suo seguito. Dalla mano dello stesso disegnatore, vengono realizzate mappe e rilievi delle fortificazioni a difesa degli stretti marini e di alcune delicate vedute della capitale ottomana, realizzate con la “camera oscura”.

I disegni del Rossini riecheggiano i percorsi di Giovanni Battista Toderini: entrambi gli autori vanno alla ricerca di “posti” della capitale. Il primo indaga i punti dove sboccano i fiumi e si formano le strane correnti, l’altro descrive quelli in cui si organizza ed esprime la cultura ottomana, con la sua enorme portata, anche persiana. Quasi come i fiumi che entrano nel Mar di Marmara.

È questa la ragione per cui le “correnti” del titolo della presente sezione scorrono verso il metaforico. È infatti imprescindibile l’opera turcologica del Toderini, *Letteratura turchesca* che alla fine del Settecento, in tre tomi pubblicati a Venezia, illustra in maniera esaustiva e senza pregiudizi, i luoghi fisici della cultura sorti in Istanbul: luoghi fisici come scuole, medrese, “collegi”, biblioteche. In Istanbul si respira allora un “clima” favorevole alla cultura condivisa, in cui finalmente riconoscersi anche da parte degli europei, senza particolari difficoltà, date le antiche matrici culturali comuni: per esempio “la poetica di Aristotele”, citata da G. Toderini esplicitamente.

Un accenno grafico al “Fondaco dei Turchi”, ovvero la Casa dei Turchi a Venezia, viene fornito in mostra da una nota stampa di Domenico Lovisa, accostata ad altre che documentano la presenza nella città lagunare di altre comunità straniere. Il ritratto del doge Paolo Renier, che fu bailo, ricorda il suo impegno nella ristrutturazione del Palazzo di Venezia a Costantinopoli, mentre quello di Lodovico Manin – ultimo doge – richiama l’ineluttabile fine della Serenissima e per Venezia il trapasso di un’epoca storica irripetibile.

Giampiero Bellingeri

Mecazi ve edebi akıntılar. 18. yüzyıl Avrupası ve Osmanlı başkentinde benzersiz yansımalar bulur, özellikle de “Avrupa’nın tatlı suları”, yani Kâğıthane mesiresinin ünlü mekânı Sadabad aracılığıyla... 1723-1726 arasında İstanbul’daki Venedik elçisi Francesco Gritti, maiyetindeki askeri mühendis Gian Francesco Rossini’nin Çanakkale ve İstanbul Boğazları üzerine yaptığı önemli topografya çalışmasını Senato’ya rapor olarak sunar. Yine Rossini, *camera obscura* tekniğiyle Osmanlı başkentinin bazı hassas noktalarının ve Boğazları savunan hisarların harita ve çizimlerini gerçekleştirir.

Rossini’nin çizimlerinde Giovanni Battista Toderini’nin izlediği yol yankılanır: İki sanatçı da başkentin çeşitli “mekânlarını” aramaktadır. Rossini, derelerin denize dökülüp tuhaf akıntılar oluşturduğu noktaları, Toderini ise İran etkisindeki Osmanlı kültürünün tıpkı Marmara’ya akan sular gibi oluştuğu ve ifade bulduğu yerleri betimler.

Bu bölümün başlığındaki “akıntıların” mecazi anlamlara yönelmesinin nedeni budur.

Nitekim Toderini’nin 18. yüzyıl sonlarında, Venedik’te üç cilt halinde yayınlanan *Letteratura turchesca* (Türk Edebiyatı) adlı eseri, tüm yönleriyle, hiç yargılamadan, İstanbul’da doğmuş kültürün okullar, medreseler, kütüphaneler gibi fiziki mekânlarını tasvir eder. İstanbul’da o zamanlar, çok eskilere dayanan ortak kültürel temel (örneğin, Toderi’nin de söz ettiği Aristoteles’in *Poetika*’sı) sayesinde Avrupa’nın da en sonunda fazla zorlanmadan kabul ettiği bir kültür “iklimi” solunmaktadır.

Giampiero Bellingeri

#### IV.1

Pietro Uberti

### **Ritratto di Francesco Gritti in veste di bailo (?)**

olio su tela, cm 236 × 156

Museo Correr, Cl. I. n. 1279

Se l'assegnazione del dipinto a Pietro Uberti non è mai stata messa in dubbio dagli studi, l'identificazione del personaggio raffigurato non è a tutt'oggi certa e non sono stati ancora rintracciati elementi decisivi a favore delle possibili ipotesi fino a oggi avanzate. Al momento del suo ingresso nel Museo Correr, l'opera era stata inventariata come un "Capitano da Mar della famiglia Duodo". Per primo Pignatti (1960) ha invece riconosciuto nell'effigiato un bailo, in virtù del paesaggio sullo sfondo che egli indica con la mano sinistra dove si riconosce il profilo di Istanbul irta di minareti. Anche l'abito è individuabile nella consuete veste indossata dall'ambasciatore presso la corte ottomana, composta da un largo manto intessuto di fili d'oro posto sopra una clamide con la maniche aperte e il berretto a tozzo della stessa stoffa del mantello. L'abito è in tutto simile a quello di altre prestigiose cariche della Repubblica, da cui l'erronea identificazione in un capitano da Mar, se non fosse per l'impiego di preziosi tessuti lavorati secondo la moda turca che rendono particolare la clamide del bailo, di solito di un colore sgargiante, cremisi come in questo caso, oppure azzurro intenso per l'abito di Giambattista Donà, decorati in entrambi i casi con stilizzati motivi floreali d'oro.

Sempre Pignatti proponeva di riconoscere l'ambasciatore in Giovanni Emo, che ricoprì tale carica fra il 1718 e il 1721, in virtù di una stampa di Giovanni Antonio Faldoni che sembra raffigurare lo stesso personaggio, vestito inoltre con abiti assai simili. Tuttavia, il confronto fra le due fisionomie non rende questa ipotesi del tutto convin-

cente: fatta eccezione per i baffi, i lineamenti appaiono infatti piuttosto diversi.

Al contrario, una copia a mezzo busto del dipinto Correr, conservata presso il Palazzo di Venezia a Istanbul, individua il personaggio in Francesco Gritti, successore nella stessa carica ad Angelo Emo (Delorenzi 2009). Inoltre già Bertelè (1932) proponeva di riconoscere nella nostra tela lo stesso Gritti. Si può aggiungere che in un dipinto con *l'Ingresso solenne di un ambasciatore veneziano* di Jean-Baptiste Van Mour, custodito presso il Suna & Nan K. Raç Foundation Collection di Istanbul, il personaggio principale è stato identificato proprio in Francesco Gritti (Renda 2005, p. 81). I tratti somatici del bailo raffigurato dal pittore francese sono assai vicini a quelli del nostro ritratto (mancano però i baffi), ma anche in questo caso il dato non appare probante dal momento che il riconoscimento è ancora una volta ipotetico. Infatti, fra i numerosi *Ingressi* di ambasciatori stranieri presso la Sublime Porta eseguiti da Van Mour, solo uno è con certezza individuabile, quello dell'ambasciatore francese de Bonnac, firmato e datato 1725 (Broos 2002, p. 181).

*Bibliografia:* Bertelè 1932, p. 266; Pignatti 1960, p. 389; Pallucchini 1995, p. 238; Delorenzi 2009, pp. 164-165.

[Alberto Craievich]

#### IV.1

Pietro Uberti

### **Balyos Francesco Gritti'nin portresi (?)**

Tuval üzerine yağlı boya, 236 × 156 cm,

Cl. I. n. 1279

Yapılan araştırmalar sonucu bu tablonun Pietro Uberti'ye ait olduğu konusunda hiçbir kuşku olmasa da, resmedilen kişinin kimliği hakkında bugüne kadar ileri sürülen varsayımlar çerçevesinde kesin bir sonuca ulaşamamıştır. Tablo, Correr Müzesine girdiğinde "Duodo Ailesinden Bir Kaptanpaşa" adıyla kaydedilmiştir. İlk olarak Pignatti (1960) portrenin bir balyosa ait olduğunu, fondaki manzarayı inceleyerek ileri sürmüştür: resimdeki kişi sol eliyle minarelerle süslü bir İstanbul görüntüsünü işaret etmektedir. Osmanlı İmparatorluğunda elçilik göreviyle bulunduğu giyisisinden de çıkarmak mümkündür: kolları açık ve bol kısa pelerinin üzerine altın işlemeli geniş bir manto giymiştir ve başında mantonun kumaşından yassı bir bere vardır. Bir Kaptanpaşa giyisisine değil, Venedik Cumhuriyeti üst düzey yöneticilerinin giyisilerine benzemektedir, çünkü balyosun içine giydiği kısa pelerin Türk modasının değerli kumaşlarından biriyle yapılmıştır, canlı bir renk, kırmızı seçilmiştir ve üzerine altın iplikle çiçek motifleri işlenmiştir; böyle canlı bir rengi yani koyu mavi rengi, altın işlemlerle birlikte Giambattista Donà'nın giyisisinde de görüyoruz (Bu tablo segimizin baş yapıtlarından biridir). Pignatti ayrıca balyosun 1718 ile 1721 yılları arasında görev yapan Giovanni Emo olduğunu ileri sürmüştür, çünkü Giovanni Antonio Faldoni'ye ait bir gravürde bu kişi benzer giyisilerle çizilmiştir ve diğer tablodaki kişiyle büyük benzerlikler gösterir. Ama iki resimi karşılaştıracak olursak bu varsayım üzerine bazı kuşklar duyabiliriz: bıyık dışında, yüz çizgileri genelde farklıdır. İstanbul'da Venedik Sarayında Correr

Müzesindeki tablonun bir kopyası bulunmaktadır, ama kişi beline kadar resmedilmiştir ve Angelo Emo'dan sonra balyosluk görevini yürüten Francesco Gritti olduğu sanılmaktadır (Delorenzi 2009). Bertelè de zamanında (1932) ele aldığımız tablodaki kişinin Gritti olduğunu ileri sürmüştür. Jean-Baptiste Van Mour'un Suna ve İnan Kırâç Vakfında bulunan tablosundaki – *Venedikli Bir Büyükelçinin Görkemli Girişi* - baş kahramanın Francesco Gritti olduğu söylenmiştir (Renda 2005, s. 81). Fransız ressamın resmettiği balyosun bedensel özellikleri tablomuzdaki kişiyle benzerlikler göstermektedir (ama bıyıkları yoktur), ama bu önemli değildir çünkü incelemeler hep bir varsayım üzerinedir. Nitekim, Van Mour'un Babiali'den giren yabancı büyükelçilerini resmettiği sayısız tabloları arasında, yalnızca bir tanesinde büyükelçinin kim olduğu açık olarak görülmektedir ve bu kişi de Bonnac'dır, tablo imzalı ve 1725 tarihlidir (Broos 2002, s. 181)

*Kaynakça:* Bertelè 1932, s. 266; Pignatti 1960, s. 389; Pallucchini 1995, s. 238; Delorenzi 2009, s. 164-165.

[Alberto Craievich]





**Le correnti del Bosforo. Gianfrancesco Rossini al servizio del bailo Francesco Gritti. Un’operazione di “intelligence” veneziana**

Camillo Tonini

Nel luglio 1727, Francesco Gritti, bailo rientrato da Costantinopoli, presenta al Senato, nel corso di una solenne e fastosa udienza, la sua relazione: è l’atto conclusivo della missione diplomatica che riassume e sintetizza il frutto delle sue osservazioni raccolte nei tre anni presso la Porta. Accompagna tale importante documento una raccolta di nove disegni che il Gritti aveva commissionato al sergente maggiore Gianfrancesco Rossini, riguardanti il preciso rilievo dell’Ellesponto, dei Dardanelli e delle opere difensive costruite dai turchi a loro sbarramento e difesa.

L’Archivio di Stato di Venezia conserva l’originale della *Relazione* (ASVe, Collegio V, *Segrete Relazioni*, B7), mentre questi disegni sono pervenuti al Museo Correr per dono Gritti nel 1917 (*Primi Originali delle Carte Hydrografiche e Topografiche del Canale de Dardanelli e de Castelli che l’ò diffendono. Levate nel MDCCXXVI*, Venezia, Biblioteca del Museo Correr [d’ora in poi BMCV], ms. P.D. d 5) e costituiscono l’altra copia che il bailo aveva chiesto al Rossini per accompagnare la *Relazione* per il proprio archivio familiare anch’essa conservata nella biblioteca del museo veneziano (*Descrizione Hidrografica e Topografica del Canale de Dardanelli formata nel MDCCXXVI*, BMCV, ms. P.D. c 556): era uso infatti tra gli uomini pubblici veneziani il far trarre copia dei documenti che redigevano o ricevevano o di cui venivano comunque a conoscenza nel corso dei loro incarichi.

Questa raccolta di mappe, piante e disegni prospettici, conservata entro una ricca rilegatura e da poco pubblicata (Zancani 2001, pp. 80-83) è introdotta da due grandi carte con la pianta dei Dardanelli che, pur a scala differente, risultano dettagliatissime nel rilievo delle coste, nella direzione e nella forza delle correnti, nella definizione delle distanze e delle rotte tra le località cospicue, con annotazioni per la sicura navigazione e la segnalazione degli opportuni approdi. I toponimi delle isole, dei paesi costieri, dei corsi acqua sono riportati in francese (ciò denota l’origine straniera del Rossini, figlio di un militare francese), in italiano e in turco. Seguono due disegni colorati con le piante, i profili e le vedute delle fortezze disposte a cavaliere tra Europa e Asia a difesa della capitale ottomana; dall’iscrizione che l’accompagnano si intuisce che il Rossini dovette sperimentare tutti i metodi – forse non tutti leciti – per poter realizzare questi elaborati, tanto precisi e ricchi di informazioni tecniche per la conoscenza dello stretto e delle difese avversarie.

Si aggiungono altri quattro disegni a penna su carta semitrasparente, finora inediti, con vedute da diverse direzioni degli stessi castelli che rivelano l’uso che il Rossini faceva abitualmente della “camera oscura”, lo strumento ottico prototipo della macchina fotografica che, per scopi ben diversi, veniva utilizzato nello stesso periodo dai grandi pittori del vedutismo veneziano.

Per ultimo la raccolta contiene il disegno colorato e la sezione del più grande dei cannoni a palle di pietre, in forza al castello di Sesto, con una tavola dei calibri di tutto l’armamento disposti nella stessa fortificazione e le osservazioni relative ai metalli di costruzione, ai sistemi di caricamento e puntamento.

Questi accurati elaborati grafici costituiscono il coronamento di una costante opera informativa – o forse meglio di spionaggio – sull’attività militare, soprattutto relativa alla forza marittima dei turchi che il Rossini, su istruzioni e incoraggia-

mento del Gritti, aveva esercitato durante i tre anni di permanenza a Costantinopoli; di tale opera sono testimonianza i dispacci e relative *Inserte* trasmesse dal bailo al Senato (ASVe, Senato, *Dispacci, Costantinopoli*, f. 177-180; cfr. anche in BMCV, *Inserte di Costantinopoli*, Fondo arch. Ravà, mss. 61-63), oggi fonti ancora poco sondate e di grande interesse per la storia militare turca.

Francesco Gritti (Venezia 1673-1730) svolse la sua attività pubblica seguendo il *cursus honorum* proprio ai patrizi veneziani – Savio agli Ordini, Savio alla Scrittura e Savio del Consiglio – non allontanandosi da Venezia, salvo per il periodo della sua permanenza come bailo presso la Porta dal 1723 al 1726. Fin dal suo arrivo a Costantinopoli, il Gritti era stato colpito dalle difese poste a salvaguardia della capitale e con il suo primo dispaccio dalla nuova residenza – n. 6 dell’8 ottobre 1723 – annunciava al Senato la sua intenzione di incaricare l’esperto militare al suo seguito – il sergente Rossini – di fare un primo rilievo sui forti posti a baluardo del Bosforo. Questi disegni, per motivi di sicurezza, vennero trasmessi a Venezia solo col dispaccio n. 27 del 25 aprile 1724, affidati al suo predecessore nella carica, Giovanni Emo, che rientrava a Venezia.

Complessa e interessante la vita di Gianfrancesco Rossini, militare al servizio della Repubblica ove da alfiere pervenne al grado di sergente generale di battaglia, svolgendo importanti incarichi, anche quale ingegnere e topografo: basti, in questa sede, ricordare il piano topografico del confine dei territori bresciano e veronese per segnare un piano di difesa della sanità, da lui redatto nel 1713, i suoi servizi nell’armata durante guerra contro i turchi tra il 1714 e il 1718, le sue missioni con i baili Gritti (1723-1726) e Nicolò Erizzo detto Andrea (1739-1742) a Costantinopoli e i lavori alle fortificazioni a Venezia, ai Lidi, a Brescia e ai forti sulle coste dalmate.

Del Rossini, un altro militare della Serenissima, Antonio Paravia, ha lasciato una dettagliata biografia manoscritta (BMCV, ms. P.D. b 62/II°) e ha anche raccolto i suoi manoscritti autografi sulla difesa di Corfù (BMCV, ms. c 121).\*

\*alla cara memoria di Fernando Zancani



## Boğaziçi’nin akıntıları. Balyos Francesco Gritti’nin hizmetindeki Gianfrancesco Rossini. Venedik usulü bir “istihbarat” operasyonu

Camillo Tonini

İstanbul’daki görevini tamamlayıp 1727 Temmuzunda Venedik’e dönen balyos Francesco Gritti, İstanbul’da geçirdiği üç yıl boyunca yerine getirdiği diplomatik görevler ve edindiği izlenimler hakkında özetleyici bilgiler içeren raporunu görkemli bir törenle Senato’ya sunmuştu. Bu çok önemli raporun ilişkisinde dokuz resim vardır. Gritti’nin Başçavuş Gianfrancesco Rossini’ye sipariş ettiği bu resimler Çanakkale Boğazı’nın ve Osmanlıların inşa ettiği savunma yapılarının kusursuz çizimlerini içerir.

Bu rapor Venedik Devlet Arşivi’ndedir (ASVe, Collegio V, *Segrete Relazioni*, B.7), ama resimler 1917’de Gritti başışı adı altında Correr Müzesi’ne armağan edilmiştir (*Çanakkale Boğazı’nın ve Onu Koruyan Kalelerin Hidrografik ve Topografik Haritalarının Orijinalleri*. MDCCXXVI, BMCVe, ms. PD d 5). O yılların geleneğine göre devlet görevlileri hizmetleri sırasında hazırlanan ya da alınan evrakın bir kopyasını kendileri için çıkartırlardı. Balyos Gritti de, aile arşivinde saklanacak rapora eşlik etmek üzere, Rossini’ye bu çizimlerin bir kopyasını yaptırmıştı. Bunlar da Venedik Müzesi Kütüphanesi’nde muhafaza edilmektedir (*Çanakkale Boğazı’nın Hidrografik ve Topografik Tanımı*, MDCCXXVI, BMCVe, ms. PD. c 556).

Zengin bezemeli bir ciltte toplanıp, kısa bir süre önce yayınlanan bu harita, plan ve resimlerin (F. Zancani 2001, s. 80-83) başında iki büyük harita yer alır. Değişik ölçekli bu haritalarda, Çanakkale Boğazı tüm ayrıntılarıyla gösterilmektedir: Kıyılar, akıntıların yönleri ve güçleri, önemli merkezlere yakınlık ve rotalar, güvenli bir deniz yolculuğu için notlar ve gerektiği anlarda yaşanabilecek iskeleler işaretlenmiştir. Ada, kıyı kasabaları, nehir adları Fransızca (Rossini’nin babası bir Fransız askeriydi), İtalyanca ve Türkçe yazılmıştır. Bu büyük haritaların ardından iki renkli resim gelir. Bunlar, Osmanlı başkentini savunmak amacıyla inşa edilen ve Boğaz’ın Avrupa ve Asya kıyısında bulunan kalelerin planları ve dış görünümleridir. İstanbul Boğazı’nın savunma yapıları hakkında kusursuz ve zengin teknik bilgilerden anlaşıldığına göre, Rossini bu bilgilere ulaşmak için tüm yöntemleri denemiş, belki de yasadışı yollara başvurmuştu.

Bu resimleri, yarı şeffaf kâğıt üzerine kalemle çizilmiş, aynı kalelerin yer aldığı ve bugüne kadar yayınlanmamış, dört resim izler. Bu yapıtlardan anlayabileceğimiz gibi, aynı dönemde Venedikli büyük manzara ressamı tarafından, değişik amaçlarla kullanılan “camera obscura” tekniğini Rossini de uygulamıştır.

Albümde son olarak renkli bir resim ile Sestos [Akbaş] kalesindeki topların en büyüğünün bir kesiti yer alır. Bir şemayla birlikte aynı kalede yer alan tüm silahların boyutları belirtilmiş ve kullanılan madenler, topu doldurma ve nişan alma üzerine düşünceler yazılmıştır.

Rossini, İstanbul’da kaldığı üç yıl boyunca, Gritti’nin talimatları üzerine ve onun teşvikiyle, Türklerin askeri faaliyetleri, özellikle de deniz gücü hakkında, bir casus gibi sürekli bilgi toplamıştı. Elde ettiği istihbaratla yaptığı bu resim ve şemalar, balyosun Venedik Senatosuna sunduğu resmi belgelere eklenmiştir (ASVe, Senato, *Dispacci Ambasciatori*, *Costantinopoli*, f. 177-180; krş. BMCVe, *Inserte di Costantinopoli*, Fondo arch. Ravà, mss. 61-63). Türk askeri tarihi açısından bunlar çok güvenilir ve ilgi çekici kaynaklardır.

Francesco Gritti (Venedik 1673-1730) bütün Venedikli patriciler gibi, *cursus honorum*’u izleyerek devlet hizmetinde yüksek bir konum elde etmişti. Venedik’den yalnızca

Osmanlı İmparatorluğu’na elçi gittiği 1723-1726 arasında uzak kaldı. Gritti, İstanbul’da başkenttin savunma yöntemlerinden etkilenmiş ve yeni görevinde yazdığı ilk raporda (n. 6, 8 Ekim 1723) Senato’ya yanına bir askeri uzman (Başçavuş Rossini) alıp güçlü Boğaz kalelerinin çizimlerini yaptırmak istediğini bildirmişti. Bu resimleri, güvenlik nedeniyle, ancak 25 Nisan 1724 tarihinde, 27 numaralı belgeyle, kendisinden önceki balyos Giovanni Emo ile Venedik Cumhuriyeti’ne ulaştırdı.

Venedik ordusunda asker olan Gianfrancesco Rossini’nin yaşamı çok ilginç ve karmaşıktır. Sancaktar olarak göreve başlamış, başçavuşluğa yükselmiş, ayrıca mühendis ve topograf olarak önemli işler gerçekleştirmişti: 1713’te sağlık hizmetlerini işaret etmek üzere yaptığı, Brescia ve Verona toprakları arasındaki sınırı gösteren topografya haritasını; 1714-1718 arasında Türklerle yapılan savaş sırasında verdiği askeri hizmetleri; İstanbul balyosları Gritti (1723-1726) ve Andrea adıyla da anılan Nicolò Erizzo (1739-1742) ile çalışmalarını; Venedik’te, Lido’larda, Brescia’da ve Dalmaçya kıyılarındaki kalelerdeki çalışmalarını hatırlamak yeterlidir. Venedik Cumhuriyeti’nde yine orduda görev yapan Antonio Paravia, bize Rossini’nin ayrıntılı bir özgeçmişini bırakmıştır (BMCVe, ms. P.D. b 62/II°). Paravia, Korfu adasının savunmasıyla ilgili, Rossini’nin kendi eliyle yazdığı belgeleri de bir araya getirmiştir (BMCVe, ms. c 121).\*

\*Fernando Zancani’nin aziz hatırasına



IV.2

Gianfrancesco Rossini

**Carta di una parte  
dell'Ellesponto, ossia canale  
del Mare Bianco,  
detto volgarmente le Bocche  
di Costantinopoli**

*da Primi Originali delle Carte  
Hydrografiche e Topografiche del  
Canale de Dardanelli e de' Castelli  
che l'ò diffendono. Levate nel  
MDCCXXVI, 1726*

disegno colorato su carta,

mm 650 × 1757

Biblioteca del Museo Correr,

ms. P.D. d 5, f. 1

*Bibliografia:* Bertelè 1931; Lombardi  
1993; Curatola 1999; Zancani 2001.

IV. 2

Gianfrancesco Rossini

**Halk dilinde  
Konstantinopolis'in ağzı da  
denen Hellespontus ya da  
Beyaz Deniz Kanalı'nın bir  
bölümünün haritası**

*Çanakkale Boğazı ve Onu Koruyan  
Kalelerin Hidrografik ve Topografik  
Haritalarının Orijinalleri. MDCCXXVI,  
1726*

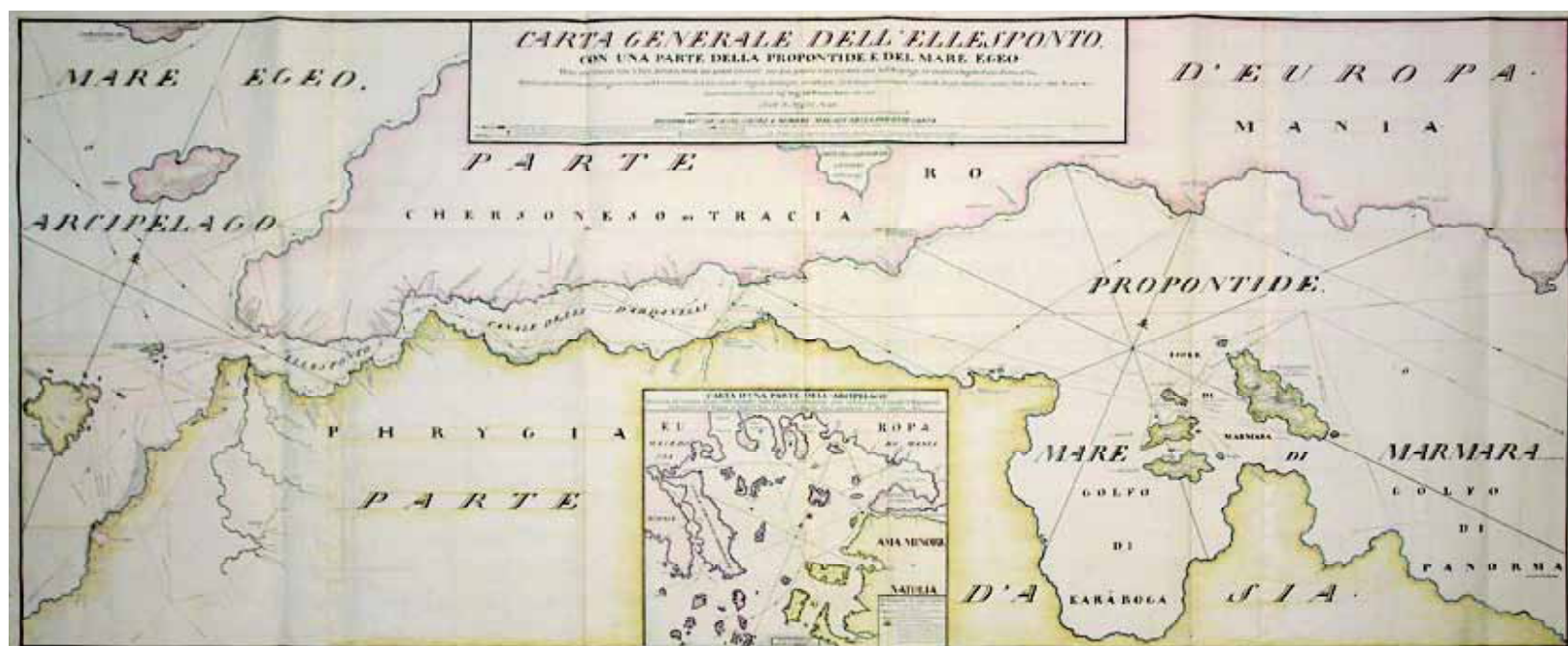
Kâğıt üzerine renkli desen,

650 × 1757 mm

Correr Müzesi Kütüphanesi,

ms. P.D. d 5, f.1

*Kaynakça:* Bertelè 1931; Lombardi  
1993; Curatola 1999; Zancani 2001.



IV.3

Gianfrancesco Rossini

**Carta generale dell'Ellesponto con una parte della Propontide e del Mare Egeo**

da *Primi Originali delle Carte Hydrografiche e Topografiche del Canale de Dardanelli e de' Castelli che l'ò diffendono. Levate nel MDCCXXVI*, 1726

disegno colorato su carta,  
mm 710 × 1750

Biblioteca del Museo Correr,  
ms. P.D. d 5, f. 2

*Bibliografia:* Bertelè 1931; Lombardi 1993; Curatola 1999; Zancani 2001.

IV.3

Gianfrancesco Rossini

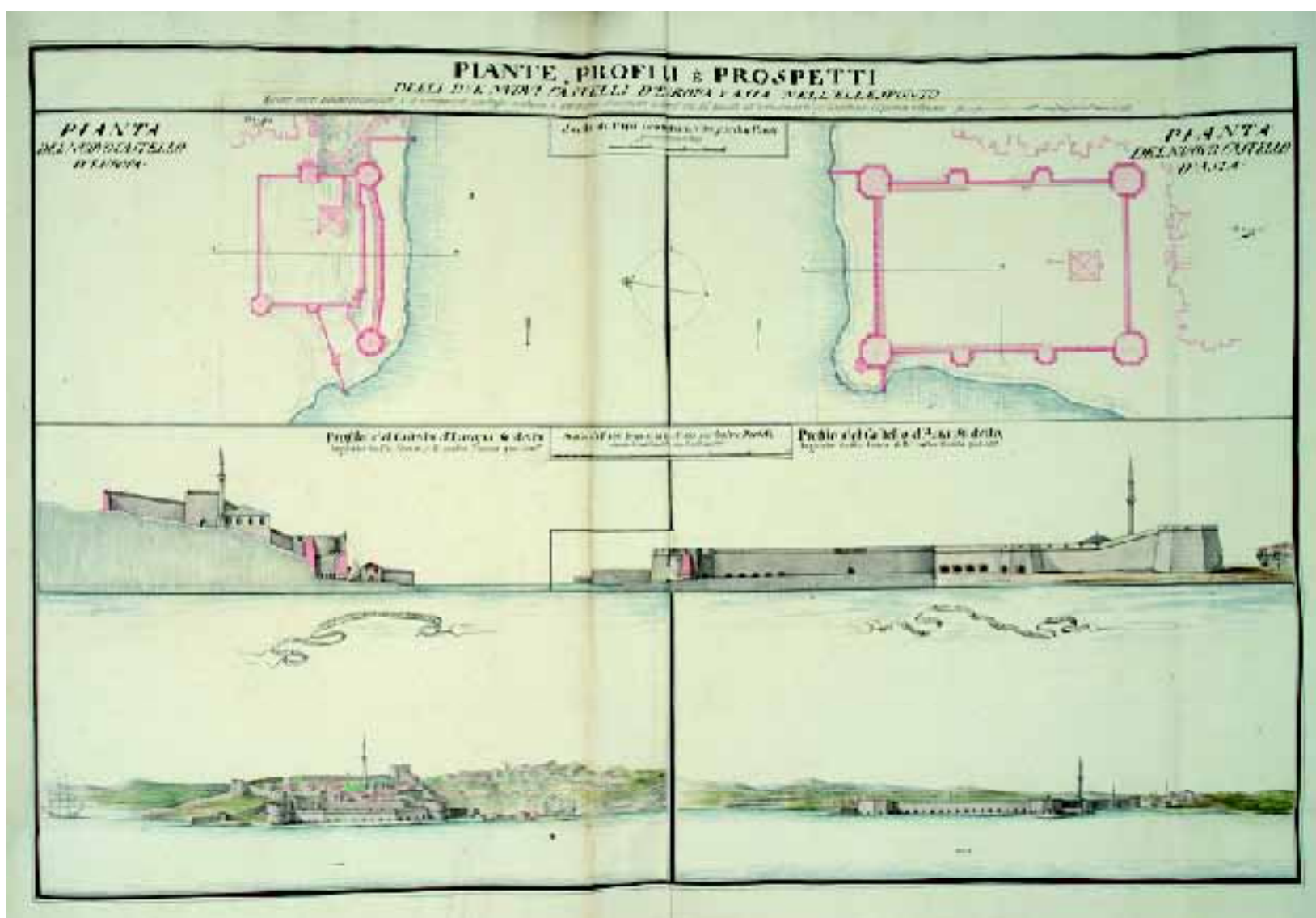
**Ege Denizi'nin ve Propontis'in (Marmara Denizi) bir bölümünü içine alan Hellespontus'un genel haritası**

*Çanakkale Boğazı ve Onu Koruyan Kalelerin Hidrografik ve Topografik Haritalarının Orijinalleri. MDCCXXVI*, 1726

Kâğıt üzerine renkli desen,  
710 × 1750 mm

Correr Müzesi Kütüphanesi,  
ms. P.D. d 5, f. 2

*Kaynakça:* Bertelè 1931; Lombardi 1993; Curatola 1999; Zancani 2001.



IV.4

Gianfrancesco Rossini

**Piante, profili e prospetti delli  
due nuovi castelli d'Europa  
et Asia nell'Ellesponto**

da *Primi Originali delle Carte  
Hydrografiche e Topografiche del  
Canale de Dardanelli e dè Castelli  
che l'ò diffendono. Levate nel  
MDCCXXVI, 1726*

disegno colorato su carta,

mm 520 × 766

Biblioteca del Museo Correr,

ms. P.D. d 5, f. 3

*Bibliografia:* Zancani 2001.

IV.4

Gianfrancesco Rossini

**Hellespontus'un Avrupa ve  
Asya Yakasındaki iki yeni  
kalenin haritası, görünümü  
ve anahatları**

*Çanakkale Boğazı ve Onu Koruyan  
Kalelerin Hidrografik ve Topografik  
Haritalarının Orijinaleri. MDCCXXVI,  
1726*

Kâğıt üzerine renkli desen,

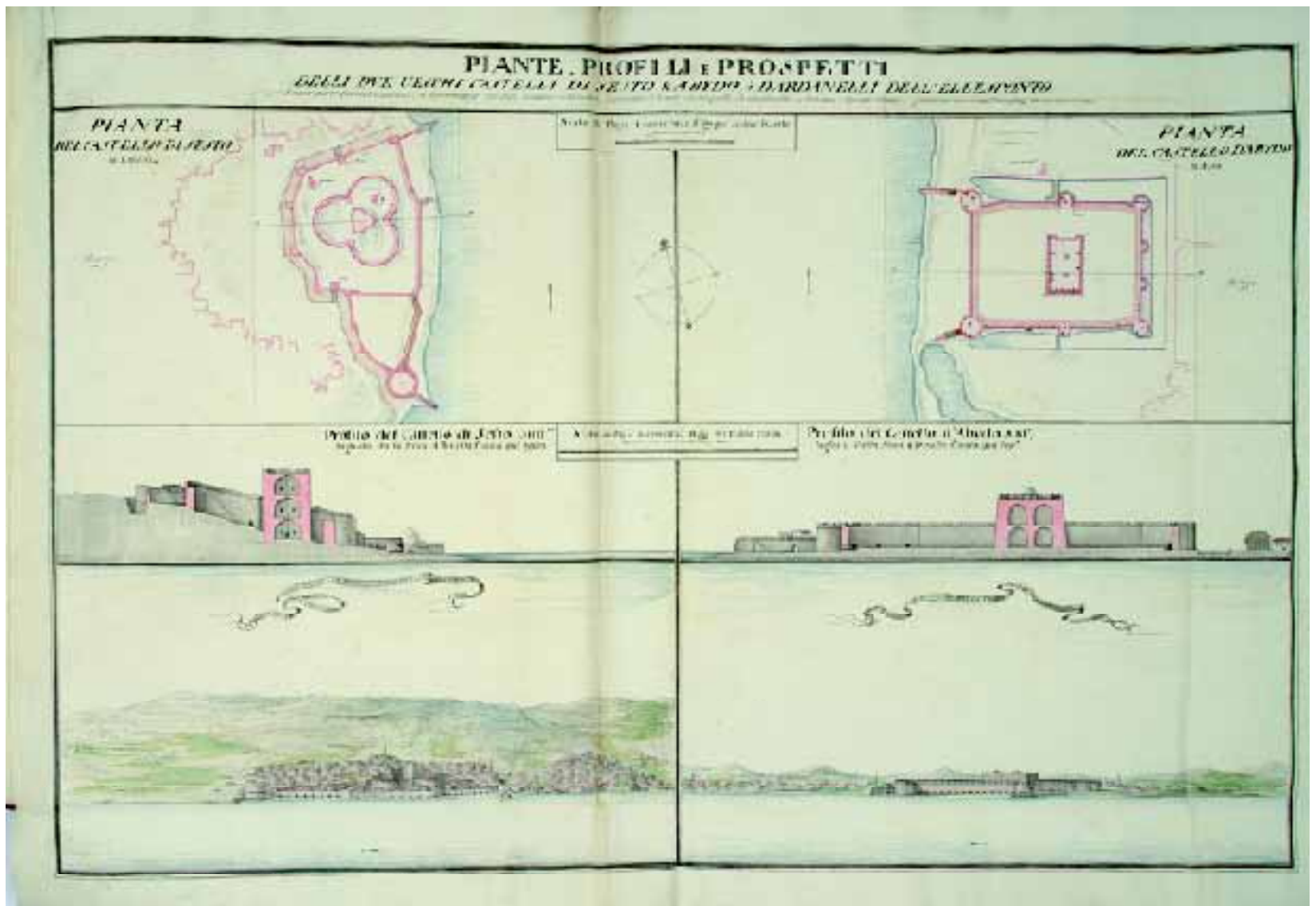
520 × 766 mm

Correr Müzesi Kütüphanesi,

ms. P.D. d 5, f. 3

*Kaynakça:* Zancani 2001.





IV.5

Gianfrancesco Rossini

**Piante, profili e prospetti delli  
due vecchi castelli di Sesto et  
Abydo, ò Dardanelli  
dell'Ellesponto**

da *Primi Originali delle Carte  
Hydrografiche e Topografiche del  
Canale de Dardanelli e de' Castelli  
che l'ò diffendono. Levate nel  
MDCCXXVI, 1726*

disegno colorato su carta,

mm 524 x 760

Biblioteca del Museo Correr,

ms. P.D. d 5, f. 4

*Bibliografia:* Zancani 2001.

IV. 5

Gianfrancesco Rossini

**Sestos ve Abidos'un iki eski  
kalesinin haritası, görünümü  
ve anahatları, ya da  
Hellespontus Çanakkale  
Boğazı**

*Çanakkale Boğazı ve Onu Koruyan  
Kalelerin Hidrografik ve Topografik  
Haritalarının Orijinalleri. MDCCXXVI,  
1726*

Kâğıt üzerine renkli desen,

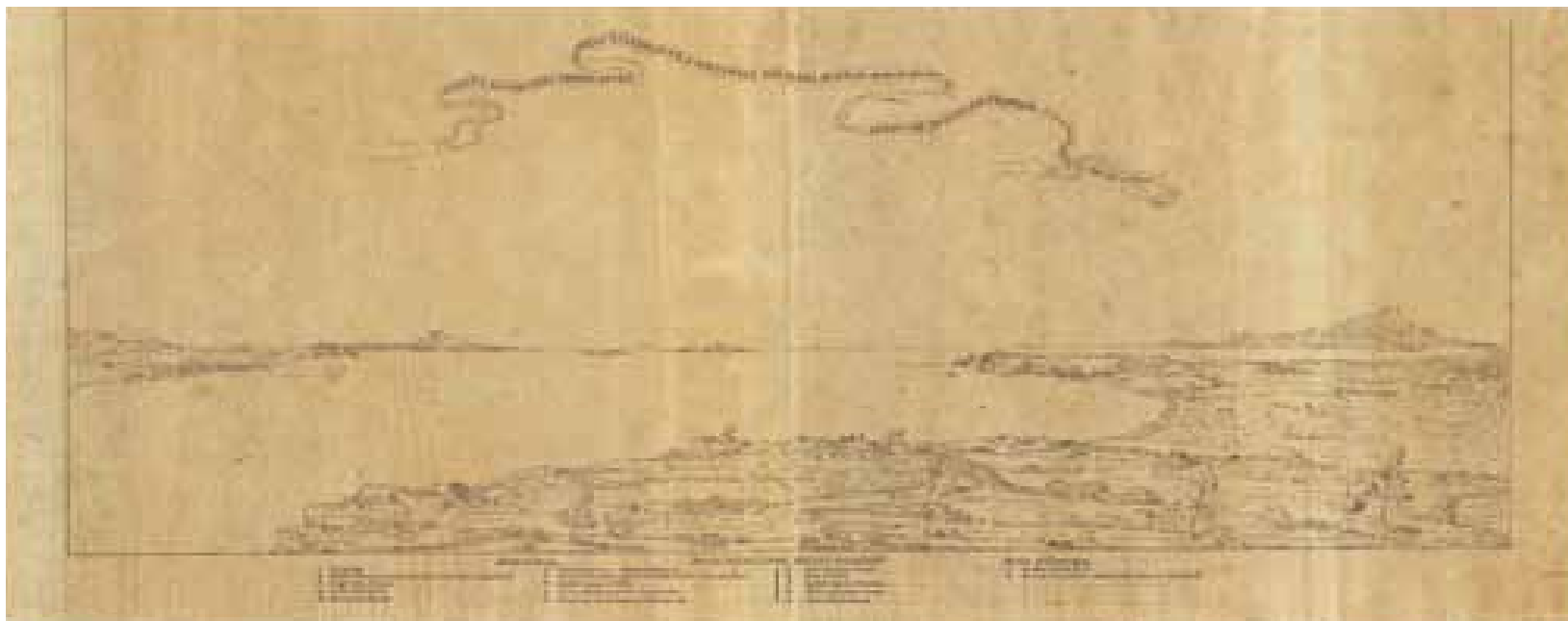
524 x 760 mm

Correr Müzesi Kütüphanesi,

ms. P.D. d 5, f. 4

*Kaynakça:* Zancani 2001.





IV.6

Gianfrancesco Rossini

**Veduta da Grego  
dell'imboccatura  
dell'Ellesponto, ò sia Canale  
del Mare Bianco detto  
volgarm<sup>te</sup> le Bocche di  
Costantinopoli, stando al  
vecchio castello di Eski Kalè  
in Europa**

da *Primi Originali delle Carte  
Hydrografiche e Topografiche del  
Canale de Dardanelli e dè Castelli  
che l'ò diffendono. Levate nel  
MDCCXXVI*, 1726

disegno a inchiostro su carta,  
mm 315 × 730

Biblioteca del Museo Correr,

ms. P.D. d 5, f. 5

IV.6

Gianfrancesco Rossini

**Halk diliyle  
Konstantinopolis'in ağzı da  
denen Hellespontus ya da  
Beyaz Deniz Kanalından,  
Avrupa yakasındaki Eski  
Kale'den bir manzara**

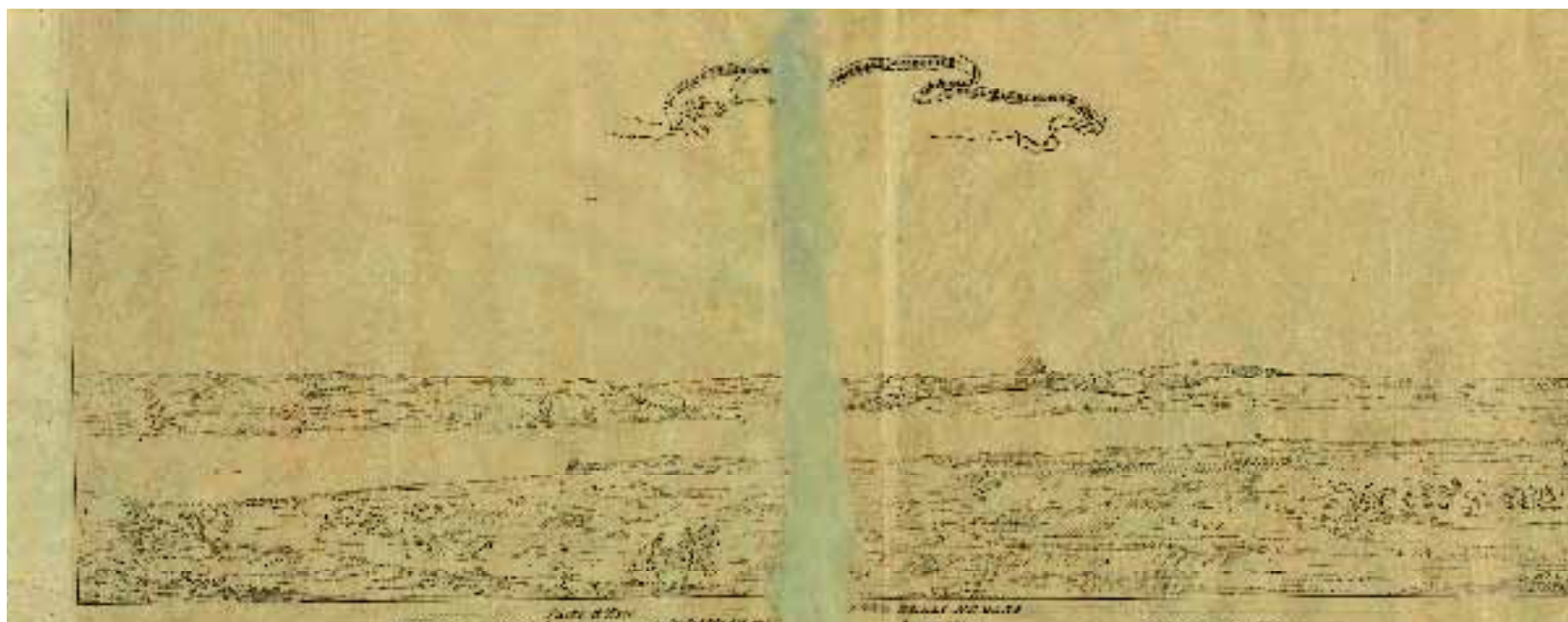
*Çanakkale Boğazı ve Onu Koruyan  
Kalelerin Hidrografik ve Topografik  
Haritalarının Orijinalleri. MDCCXXVI*,  
1726

Kâğıt üzerine mürekkep,

315 × 730 mm

Correr Müzesi Kütüphanesi,

ms. Pd d 5, f. 5



IV.7

Gianfrancesco Rossini

**Veduta da Ostro garbin delli  
Dardanelli o vecchi castelli  
dell'Ellesponto**

da *Primi Originali delle Carte  
Hydrografiche e Topografiche del  
Canale de Dardanelli e dè Castelli  
che l'ò diffendono. Levate nel  
MDCCXXVI, 1726*

disegno a inchiostro su carta,  
mm 315 x 700

Biblioteca del Museo Correr,  
ms. PD. d 5, f. 6

IV.7

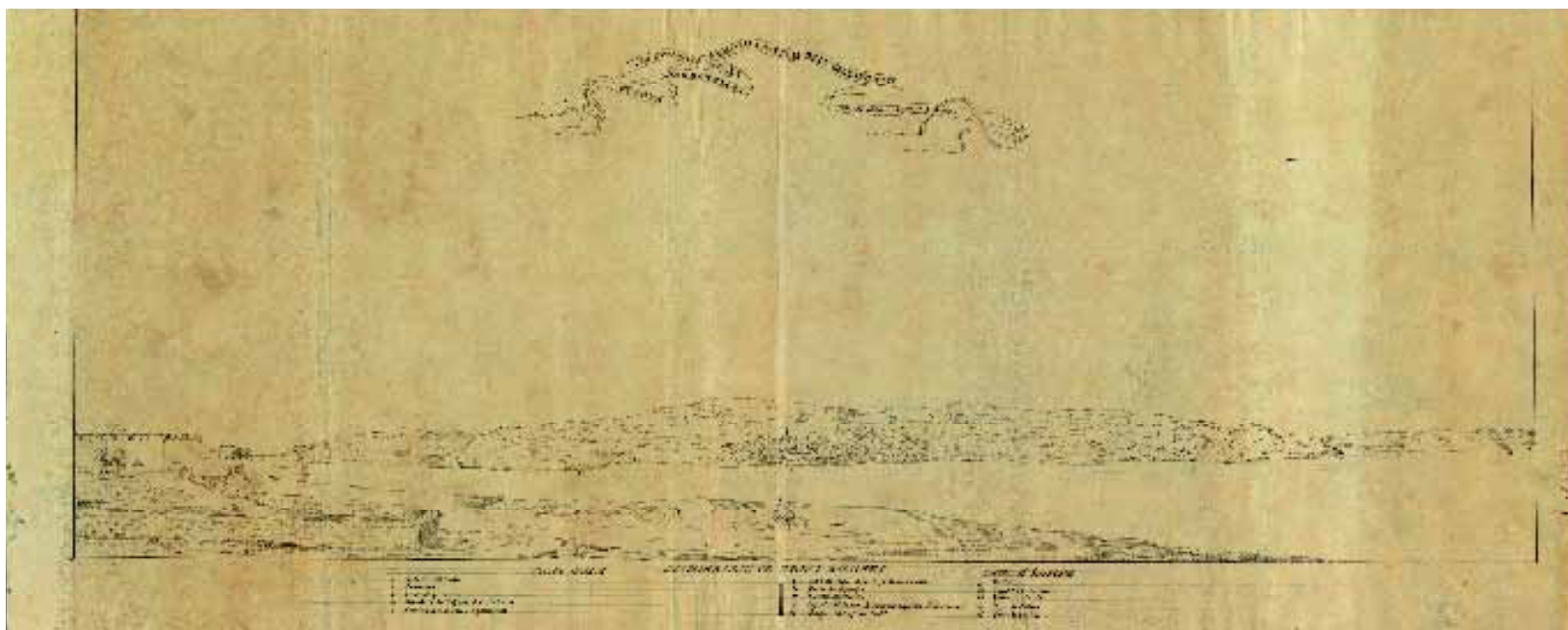
Gianfrancesco Rossini

**Güney/Güney Batıdan  
Çanakkale Boğazı ya da  
Hellespontus'un eski  
kalelerinden manzara**

*Çanakkale Boğazı ve Onu Koruyan  
Kalelerin Hidrografik ve Topografik  
Haritalarının Orijinalleri. MDCCXXVI,  
1726*

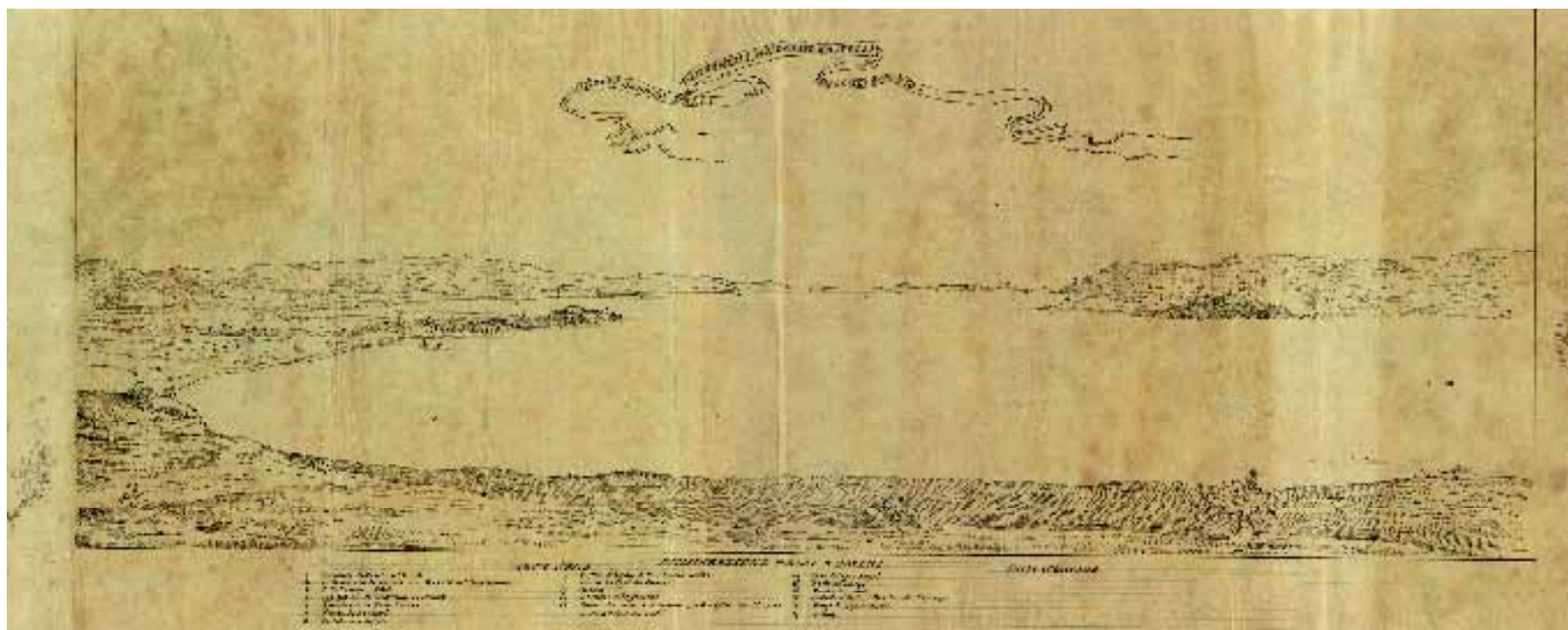
Kâğıt üzerine mürekkep,  
315 x 700 mm

Correr Müzesi Kütüphanesi,  
ms. Pd d 5, f. 6



IV.8  
Gianfrancesco Rossini  
**Veduta dà Levante delli  
Dardanelli, ò vecchi castelli  
dell'Ellesponto stando vicino  
al castello d'Abydo**  
da *Primi Originali delle Carte  
Hydrografiche e Topografiche del  
Canale de Dardanelli e dè Castelli  
che l'ò diffendono. Levate nel  
MDCCXXVI, 1726*  
disegno a inchiostro su carta,  
mm 315 × 715  
Biblioteca del Museo Correr,  
ms. P.D. d 5, f. 7

IV.8  
Gianfrancesco Rossini  
**Abidos Kalesi'ne yakın bir  
alandan, doğudan bakışla  
Çanakkale Boğazı ya da  
Hellespontus'un eski  
kalelerinin manzarası**  
*Çanakkale Boğazı ve Onu Koruyan  
Kalelerin Hidrografik ve Topografik  
Haritalarının Orijinaleri. MDCCXXVI,  
1726*  
Kâğıt üzerine mürekkep,  
315 × 715 mm  
Correr Müzesi Kütüphanesi,  
ms. Pd d 5, f. 7



IV.9

Gianfrancesco Rossini

**Veduta dà Grego degli  
Dardanelli, ò vecchi castelli  
dell'Ellesponto**

da *Primi Originali delle Carte  
Hydrografiche e Topografiche del  
Canale de Dardanelli e dè Castelli  
che l'ò diffendono. Levate nel  
MDCCXXVI, 1726*

disegno a inchiostro su carta,  
mm 315 x 710

Biblioteca del Museo Correr,  
ms. P.D. d 5, f. 8

IV.9

Gianfrancesco Rossini

**Çanakkale Boğazı ya da  
Hellespontus'un eski  
kalelerinin manzarası**

*Çanakkale Boğazı ve Onu Koruyan  
Kalelerin Hidrografik ve Topografik  
Haritalarının Orijinalleri. MDCCXXVI,  
1726*

Kâğıt üzerine mürekkep,  
315 x 710 mm

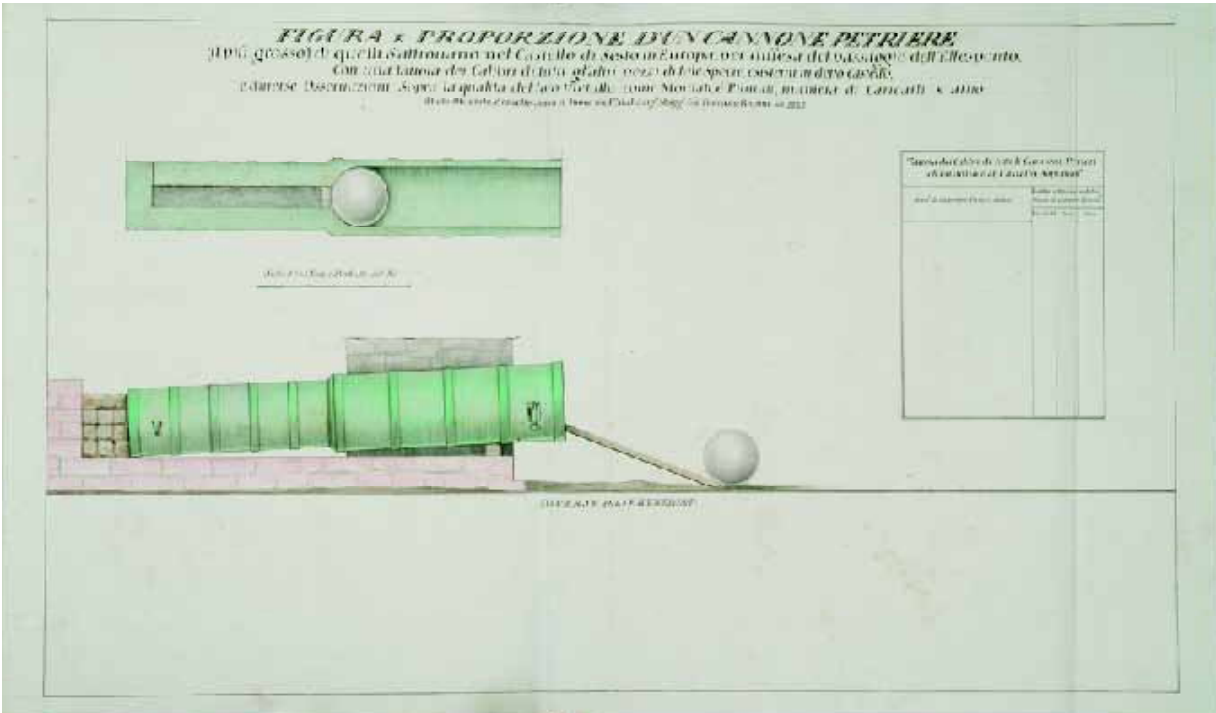
Correr Müzesi Kütüphanesi,  
ms. Pd d 5, f. 8

IV.10  
Gianfrancesco Rossini  
**Figura e proporzione d'un  
cannone petriere**

da *Primi Originali delle Carte  
Hydrografiche e Topografiche del  
Canale de Dardanelli e dè Castelli  
che lò diffendono. Levate nel  
MDCCXXVI*, 1726

disegno colorato su carta,  
mm 445 × 750  
Biblioteca del Museo Correr,  
ms. PD. d 5, f. 9

*Bibliografia:* Zancani 2001.  
[Camillo Tonini]

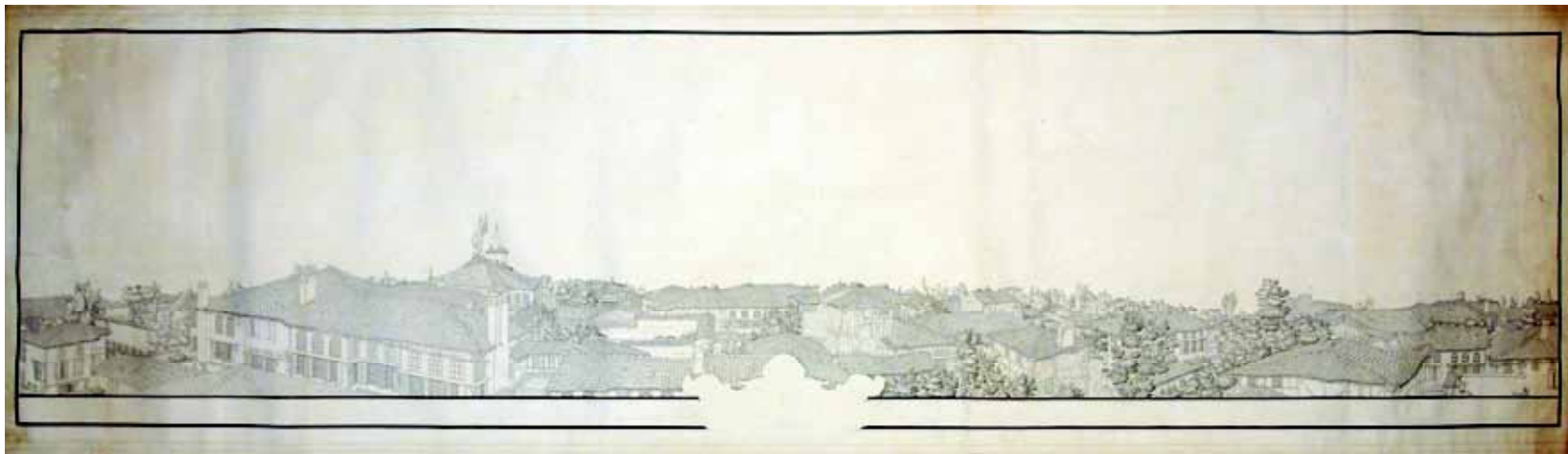


IV.10  
Gianfrancesco Rossini  
**Bir top figürü ve oranları**  
*Çanakkale Boğazı ve Onu Koruyan  
Kalelerin Hidrografik ve Topografik  
Haritalarının Orijinalleri. MDCCXXVI*,  
1726

Kâğıt üzerine renkli resim,  
445 × 750 mm  
Correr Müzesi Kütüphanesi,  
ms. Pd d 5, f. 9

*Kaynakça:* Zancani 2001.  
[Camillo Tonini]





IV.11

Gianfrancesco Rossini

**Veduta settentrionale della città e parte di sobborghi di Costantinopoli**

disegno a penna,

mm 590 × 2060

Cartografia del Museo Correr, Fondo Lazara, Pisani Zusto, cass. 1/3

Simile ad altre vedute di Costantinopoli del Rossini, dedicate al bailo Nicolò Erizzo e pubblicate da Bertelè (Bertelè 1931, figg. 136-137), questo disegno, anche se incompleto, nel tratteggio è sovrapponibile a una *Veduta settentrionale della città e parte di sobborghi di Costantinopoli* (Lombardi 1993, pp. 496-497; Curatola 1999, pp. 226-231). Proveniente dall'archivio di Zuane Zusto ora al Museo Correr, l'opera è da ricondurre a quelle che venivano realizzate da ingegneri e

cartografi militari per devozione verso i loro superiori solitamente alla fine dei loro mandati e il Rossini, durante la sua lunga carriera era stato al servizio sia di Francesco Gritti e Nicolò Erizzo, baili in Costantinopoli, sia di Zuane Zusto, che fu Provveditore in Dalmazia e Albania Veneta (Zancani 2001, p. 83). Realizzato con l'aiuto della "camera ottica", oltre all'indubbia cifra estetica, questo brano iconografico così minuto nel dettaglio costituisce, anche se incompleto, un documento importante per la ricostruzione della *forma urbis* della capitale ottomana e degli edifici che la caratterizzavano, prima che nel 1757 la città subisse un disastroso incendio.

*Bibliografia:* Bertelè 1931; Lombardi 1993; Curatola 1999; Zancani 2001. [Camillo Tonini]

IV.11

Gianfrancesco Rossini

**Kuzeyden Konstantinopolis ve bazı semtlerinin manzarası**

Renkli mürekkep, 590 × 2060 mm

Correr Müzesi Harita Bölümü, Fondo Lazara, Pisani Zusto, cass. 1/3

Rossini'nin balyos Nicolò Erizzo'ye ithaf edilmiş ve Bertelè tarafından (Bertelè 1931, figg. 136-137) yayınlanmış İstanbul resimlerinden biridir. Tamamlanmamış olsa da, çizgilerinden hareketle *Kuzeyden Konstantinopolis ve bazı semtlerinin manzarası* başlıklı resme benzetilir (Lombardi 1993, pp. 496-497; Curatola 1999, s. 226-231). Zuane Zusto arşivinden gelen ve bugün Correr Müzesi'nde yer alan bu eser, mühendis ve haritacıların görevleri sona erdiğinde üstlerine bağlılıklarını belirtmek için çizdikleri resimler tarzındadır. Rossini,

uzun kariyeri boyunca hem balyos Francesco Gritti'nin hem de balyos Nicolò Erizzo'nun hizmetinde, ayrıca Venedik Cumhuriyeti Dalmaçya Bölgesi valisi Zuane Zusto'nin emrinde çalışmıştır (Zancani 2001, p. 83).

"Camera Obscura" tekniğinin yardımıyla yapılmış bu ince ayrıntılı ikonografik parça, tamamlanmamış olsa bile, Osmanlı başkentinin korkunç 1757 yangınından önceki durumunun ve ona özellik veren yapılarının anlaşılması açısından çok önemli bir belgedir.

*Kaynakça:* Bertelè 1931; Lombardi 1993; Curatola 1999; Zancani 2001. [Camillo Tonini]

Le correnti del Bosforo: flussi culturali

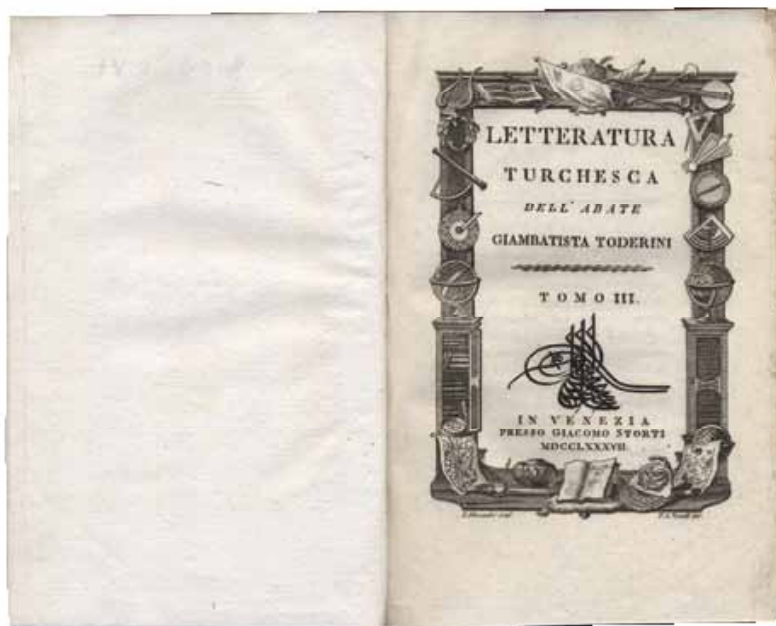
Francesca Scarpa

Giovanni Battista Toderini (Venezia 1727-1799), gesuita dagli ampi orizzonti, si dedicò alle ricerche erudite all’indomani della soppressione dell’ordine cui apparteneva (1773); nel 1781 al seguito della “famiglia” del bailo Agostino Garzoni giunse a Costantinopoli, dove risiedé fino al 1786. In quegli anni, accanto all’attività di teologo e precettore del figlio dell’ambasciatore, raccolse materiali bibliografici e naturalistici che costituirono gli argomenti dei tre volumi della *Letteratura Turchesca* pubblicati a Venezia nel 1787, anche in base a una copia del catalogo della famosa biblioteca del Serraglio che era riuscito a ottenere. Analogamente alla *Letteratura* di Giovanni Battista Donà, l’opera di Toderini, tradotta sia in francese sia in tedesco, soddisfò anche la curiosità di molti lettori d’Oltralpe. Va inoltre sottolineato che, diversamente da Donà, Toderini non aveva padronanza della lingua turca e che per questo si avvale di traduzioni già esistenti e della collaborazione del dragomanno Calavrò Imberti (Preto 1975, pp. 525-533).

Boğazın akıntıları: Kültür akımları

Francesca Scarpa

Geniş ufuklu Cizvitlerden olan Giovanni Battista Toderini (Venedik 1727-1799), tarikata baskıların başlamasından hemen sonra (1773), kendini bilimsel araştırmalara adanmıştı. 1781’de elçi Agostino Garzoni ve ailesiyle İstanbul’a gelip, 1786’ya kadar payitahtta yaşadı. O yıllarda din adamı ve elçinin oğlunun öğretmeni olarak görev yapmasının yanı sıra 1787’de Venedik’te yayımlanacak olan üç ciltlik *Letteratura Turchesca* (Türk Edebiyatı) adlı eseri için kaynak topladı. Bu çalışmasında Osmanlı sarayının ünlü kütüphanesine ait kataloğun bir kopyasından, ayrıca Giovanni Battista Donà’nın Fransızca ve Almancaya çevrilen *Letteratura* adlı eserinden de yararlanan Toderini, böylece Alplerin ötesindeki birçok okurun da merakını gidermişti. Donà’dan farklı olarak Toderini’nin Türk diline hâkim olmadığını, bu nedenle var olan belirli tercümelere başvurduğunu ve elçilik tercümanlarından Calavrò Imberti ile birlikte çalıştığını belirtmeliyiz (Preto 1975, s. 525-533).



IV.12  
Giambattista Toderini  
**Letteratura Turchesca**  
3 volumi  
in Venezia: presso Giacomo Storti, 1787  
Biblioteca del Museo Correr, G 248

IV.12  
Giambattista Toderini  
**Türk Edebiyatı**  
3 cilt  
Venedik: Giacomo Storti, 1787  
Correr Müzesi Kütüphanesi, G 248

## La casa del Turco a Venezia. Il Fondaco

Monica Latini

Le quattro incisioni, presentate in questa mostra come testimonianze della presenza in Venezia di numerose comunità di stranieri che avevano trovato nella città accoglienza e disponibilità a insediarsi stabilmente, pur con l’obbligo di sottostare a leggi e limitazioni, fanno parte della raccolta intitolata *Il Gran Teatro di Venezia ovvero raccolta delle principali Vedute e Pitture che in essa si contengono, diviso in due tomi*, edita da Domenico Lovisa a partire dal 1717 (Schulz 2000), la quale conta complessivamente circa centoventi stampe.

Tra questa documentazione, la veduta del Fondaco dei Turchi riveste una straordinaria importanza, in quanto mostra l’aspetto del palazzo nei primi decenni del XVIII secolo, prima delle radicali trasformazioni ottocentesche.

L’edificio costituiva uno dei migliori esempi della cosiddetta “casa-fondaco” veneziana in stile bizantino, con la consueta tripartizione della facciata, con una parte centrale più ampia e due torrette ai lati, con porticato terreno rivolto verso il canale per lo scarico e il carico delle merci, con i depositi collocati negli ambienti retrostanti e un loggiato continuo al primo piano dove erano sistemati gli ambienti di rappresentanza e gli alloggi privati.

L’incisione del Lovisa offre un’ottima testimonianza non solo per l’architettura del palazzo, ma anche per lo spaccato di vita quotidiana che ne risulta: il Canal Grande trafficato da gondole e barche, un’imbarcazione carica di mercanzia attraccata proprio al Fondaco, figure di orientali, in primo piano a sinistra, in abito lungo e turbante che sottolineano una presenza ormai consueta e accettata nella città lagunare.

Costruito per volontà di Giacomo Palmieri, console di Pesaro, nella prima metà del XII secolo, nel 1621 fu scelto dai Cinque Savi alla Mercanzia per farne la sede della comunità turca, già presente stabilmente a Venezia dal 1575 nell’ex osteria dell’Anzolo presso San Mattio di Rialto.

La scelta di questo palazzo era particolarmente adatta poiché si trattava di un grande stabile, idoneo a ospitare una numerosa comunità, affacciato sul Canal Grande, quindi comodo per il trasporto delle merci, e sufficientemente lontano da San Marco e Rialto, ovvero dai luoghi cardine del potere economico-politico della Repubblica. La comunità orientale era stata accolta in città per interessi puramente commerciali e forte rimaneva la prudenza nei loro confronti.

L’intero palazzo venne ristrutturato per adattarlo al nuovo uso (*Venezia e l’Islam* 2007, pp. 334-335) e tra le modifiche più importanti va evidenziata la demolizione delle due torri laterali, abbattute per evitare la possibilità che gli ospiti potessero disporre di un punto di osservazione privilegiato sulla città, privando, così, il palazzo di un certo carattere aulico dato dai due elementi. Anche la facciata, dopo i lavori di restauro, si presenterà volutamente priva di ogni simbolo legato alla Repubblica.

Come ben visibile nell’incisione, fu eretto un muro di recinzione al piano terra che isolava l’edificio dal Canal Grande con lo scopo di impedire alla popolazione di vedere all’interno. In questo spazio furono aggiunti degli edifici addossati alla facciata, tra cui l’abitazione del custode.

Norme severe regolavano la vita all’interno del Fondaco: dalla sorveglianza, con la presenza costante di un custode, all’isolamento con la chiusura di accessi secondari e la posa di inferriate alle finestre; dagli orari da rispettare al divieto di accesso alle donne, ai giovani imberbi, alle armi.

A seguito delle perdite di guerra e della crisi economica conseguente vissuta

dalla Repubblica a partire dalla seconda metà del XVII secolo, anche i rapporti commerciali tra Venezia e i turchi subirono un forte calo. La mancanza di cospicue entrate derivanti dalle attività e dalle pigioni del Fondaco comportò che anche l’edificio stesso iniziasse a cadere in rovina, tanto che nel 1732 si verificò un grave crollo. Nell’incisione del Lovisa, nella parte superiore della facciata, sono evidenti alcune profonde crepe.

Dopo lunghe e non semplici trattative, di cui è rimasta precisa testimonianza, nel 1843 il palazzo fu acquistato dal Comune di Venezia che decise di restaurarlo per riportarlo alle forme originarie, affidandone i lavori all’ingegnere Federico Berchet (Sagredo, Berchet 1860, pp. 49-51).

Completati i lavori all’interno, nel 1880 fu deciso di trasferirvi il Museo Correr e di accogliervi anche le numerose opere d’arte prevalentemente di provenienza turca, offrendo loro una collocazione storicamente ideale.

Nel 1922 la sede del museo cittadino fu trasferita presso le Procuratie Nuove in piazza San Marco e l’anno successivo nel Fondaco dei Turchi si insediò il Museo di Storia Naturale, che tuttora è qui ospitato.

## Venedik'teki Türk Evi. *Fondaco dei Turchi*

Monica Latini

Yasalara ve bazı kısıtlamalara uyma zorunluluğuna rağmen Venedik'e temelli yerleşen yabancı toplulukların varlığına sergideki dört gravür tanıklık etmektedir. Bu gravürler 1717 yılından sonra Domenico Lovisa tarafından *Büyük Venedik Ti-yatrosu ya da iki ciltte toplanmış belli başlı manzaralar ve resimler* başlıklı koleksiyonda derlenmiştir (Schulz 2000) ve yaklaşık 120 gravürden oluşur.

Bu belgeler arasında, *Fondaco dei Turchi* gravürü, binanın 19. yüzyılın getireceği radikal değişimlere uğramadan önceki, yani 18. yüzyılın ilk yıllarındaki durumunu gözler önüne sermesi nedeniyle olağanüstü bir öneme sahiptir.

Bu bina, Bizans tarzındaki "fondaco-han"ların en önemli örneklerden birini oluşturuyordu. Cephesi üç bölümden meydana gelmişti; geniş bir orta bölümün iki yanında küçük birer kule vardı. Malların yüklenip boşaltıldığı kemerli giriş kanala bakıyordu; arkada depolar, birinci katta özel odalar ve tüm ön cephe boyunca bir sundurma yer alıyordu.

Lovisa'ya ait bu gravür yalnızca binanın mimarisi açısından değil, içinde sürdürülen günlük yaşam açısından da çok önemli bir tanıklık sunuyor: Gondol ve kayıklarla dolu Büyük Kanal, Fondaco'ya yanaşmış mal yüklü bir kayık, Doğulu insanlar, ön planda sarıklı kişiler. Tüm bu öğeler bize, kentte kabul görmüş ve alışılmış yabancıların varlığını gösterir.

Pesaro konsolosu Giacomo Palmieri'nin isteğiyle 12. yüzyılın ilk yarısında inşa edilen bu bina, 1621'de Ticaret Odasında görevli beş kişilik kurul tarafından Türk-Osmanlı topluluğunun yeni ikametgâhı olarak seçilmişti; 1575 yılından itibaren Venedik'e yerleşmeye başlamış olan Osmanlı tüccarlar o zamana kadar San Mat-tio di Rialto'daki eski Anzolo hanında yaşamaktaydı.

Bu yerinde bir seçimdi, çünkü bu büyük bina kalabalık bir topluluğu konuk edecek özelliğe sahipti. Ayrıca Büyük Kanal'a baktığı için mal nakliyatına uygun koşulları da içeriyordu; üstelik Venedik Cumhuriyeti'nin iktisadi ve ticari gücünün merkezleri San Marco ve Rialto'dan uzaktı. Doğulular kente yalnızca ticari amaçlarla kabul edildiğinden, onlara karşı her zaman ihtiyatlı davranılırdı.

Bina yeni kullanımına uygun bir restorasyondan geçmişti (*Venezia e l'İslam*, s. 334-335).

En önemli değişikliklerden biri yanlardaki iki küçük kulenin yıkılmasıydı. Nedeni, konukların kenti izleyebilecekleri ayrıcalıklı bir yere sahip olmalarının sakıncalı olacağı düşüncesiydi. Bina böylece gösterişli iki ögesinden yoksun kalmıştı. Restorasyon çalışmalarından sonra ön cephede artık Venedik Cumhuriyeti'ne ait herhangi bir simge yer almıyordu.

Gravürde açıkça görüldüğü gibi, zemin kata bir duvar çekilmişti; böylece bina Büyük Kanal'dan ayrılıyor ve gelip geçenin iç mekânı görmesi engelleniyordu. Bu alana, bekçi kulübesi dahil yeni mekânlar eklenmişti.

Fondaco'da katı kurallar vardı: Sürekli bir bekçi bulundurulması, yan girişlerin kapatılması ve pencerelerde demir parmaklıklar bulunması gerekiyordu. Uyulması gereken faaliyet saatleri vardı, içeri kadınlar, toy gençler ve silah alınamazdı.

Venedik Cumhuriyeti'nin 12. yüzyılın ikinci yarısında sürdürdüğü savaşlarda yenilgiye uğraması ve bunu izleyen ekonomik kriz sonrasında, Venedik ile Türkler arasındaki ticaret de sekteye uğradı. Yapılan işlerden ve kiralardan gelen önemli miktardaki para kesilince, Fondaco yavaş yavaş çürümeye başladı; nitekim 1732'de büyük bir kısmı çöktü. Lovisa'nın gravüründe, ön cephenin üst kısmında bazı derin yarıklar görülmektedir.

Elimizdeki belgelere göre, 1843'te, uzun ve çetin müzakerelerden sonra binanın Venedik Belediyesi tarafından satın alınarak özgün biçimiyle restore edilmesine karar verildi ve bu görev Federico Berchet'ye verildi (Sagredo, Berchet 1860, s. 49-51).

İç mekân restorasyonu bittikten sonra, 1880'de Correr Müzesi'nin buraya taşınması uygun görüldü, böylece Türk kökenli birçok sanat eserini tarihsel açıdan ideal bir ortamda sergileme olanağı sağlandı.

Correr Müzesi 1922'de San Marco meydanındaki Procuratie Nuove'ye taşınınca, Fondaco dei Turchi'ye, şu anda da faaliyetini sürdüren Doğal Tarih Müzesi yerleşti.



IV.13

### **Veduta del Fondaco de Turchi**

da Domenico Lovisa, *Il Gran Teatro di Venezia ovvero raccolta delle principali Vedute e Pitture che in essa si contengono...*, 1717

incisione su rame, mm 355 x 478  
Palazzo Ducale, ST. PAL. DUC. 551

*Bibliografia: Venezia 1717, Venezia 1993, pp. 151-153.*

IV.13

### **Fondaco de Turchi**

Domenico Lovisa, *Büyük Venedik Tiyatrosu ya da iki ciltte toplanmış belli başlı manzaralar ve resimler ....*, 1717

Bakıroyma, 355 x 478 mm  
Palazzo Ducale, ST. PAL. DUC. 551

*Kaynakça: Venezia 1717, Venezia 1993, s. 151-153*



IV.14

**Veduta di S. Giorgio  
della nazione Greca  
con il suo Colleggio de studij**

da Domenico Lovisa, *Il Gran Teatro di  
Venezia ovvero raccolta delle  
principali Vedute e Pitture che in essa  
si contengono...*, 1717

incisione su rame, mm 360 x 495  
Palazzo Ducale, ST. PAL. DUC. 562

*Bibliografia: Venezia 1717, Venezia  
1993, pp. 151-153.*

IV.14

**S. Giorgio ve Yunan Okulu**

Domenico Lovisa, *Büyük Venedik  
Tiyatrosu ya da iki ciltte toplanmış  
belli başlı manzaralar ve resimler ...*,  
1717

Bakıroyma, 360 x 495 mm  
Palazzo Ducale, ST. PAL. DUC. 562

*Kaynakça: Venezia 1717, Venezia  
1993, s. 151-153*



IV.15

### **Veduta dell'Isola di Rialto in Venetia**

da Domenico Lovisa, *Il Gran Teatro di Venezia ovvero raccolta delle principali Vedute e Pitture che in essa si contengono...*, 1717

incisione su rame, mm 370 x 470  
(stampa, battuta della matrice)

Palazzo Ducale, ST. PAL. DUC. 516

*Bibliografia: Venezia 1717, Venezia 1993, pp. 73-75; Concina 1997, pp. 152-217.*

IV.15

### **Venedik'te Rialto Adası**

Domenico Lovisa, *Büyük Venedik Tiyatrosu ya da iki ciltte toplanmış belli başlı manzaralar ve resimler ...*, 1717

Bakıroyma, 370 x 470 mm (kalıpla baskı)

Palazzo Ducale, ST. PAL. DUC. 516

*Kaynakça: Venezia 1717, Venezia 1993, s. 73-75; Concina 1997, s. 152-217.*





IV.16

**Veduta della Dogana di Mare di Venetia**

da Domenico Lovisa, *Il Gran Teatro di Venezia ovvero raccolta delle principali Vedute e Pitture che in essa si contengono...*, 1717

incisione su rame, mm 360 x 473  
(stampa, battuta della matrice)  
Palazzo Ducale, ST. PAL. DUC. 577

*Bibliografia: Venezia 1717, Venezia 1993, pp. 82-84.*

IV.16

**Venedik Deniz Gümrüğü**

Domenico Lovisa, *Büyük Venedik Tiyatrosu ya da iki ciltte toplanmış belli başlı manzaralar ve resimler ...*, 1717

Bakıroyma, 360 x 473 mm (kalıpla baskı)  
Palazzo Ducale, ST. PAL. DUC. 577

*Kaynakça: Venezia 1717, Venezia 1993, s. 82-84.*



IV.17

Lodovico Ughi

### **Pianta topografica di Venezia**

1729

incisione in rame, mm 1480 × 2045

Museo Correr

Il rigore scientifico dei rilevamenti, la precisione e la ricchezza dei dettagli contraddistinguono quest'opera dalle numerose piante prospettiche realizzate in precedenza, inaugurando una nuova stagione nel campo della topografia.

Definita *ikonografica* dallo stesso Ughi, è, più esattamente, una pianta ortografica, in proiezione orizzontale, dove le distanze e le proporzioni sono attentamente rispettate così come le indicazioni sulla scala e l'orientamento.

Le grandi dimensioni dell'opera hanno permesso all'autore di inserire moltissimi toponimi direttamente sulla pianta, e la scelta di differenziare la tipologia degli edifici e degli spazi con un diverso tratteggio, semplifica e agevola la lettura della pianta. Facilmente riconoscibile è il Fondaco dei Turchi nella parte superiore della pianta, lungo la riva destra del Canal Grande.

La pianta è arricchita da una cornice con sedici vedute dei luoghi più importanti della città, tratte dalla raccolta *Le Fabriche e vedute di Venetia disegnate, poste in prospettiva et intagliate da Luca Carlevarijs*.

*Bibliografia:* Schulz 1970, pp. 82-83; Cassini 1971, p. 140; Cassini 1973, pp. 34-39; Romanelli, Biadene 1982, pp. 14, 69.

[Monica Latini]

IV.17

Lodovico Ughi

### **Venedik topografyası**

1729

Bakıroyma, 1480 × 2045 mm

Correr Müzesi

Ölçümlerdeki bilimsel kesinlik, ayrıntıların belirginliği ve zenginliği, bu eseri daha erken tarihli sayısız haritadan ayırır ve topografya alanında yeni bir çağı başlatır. Ughi'nin bizzat *ikonografik* olarak tanımladığı harita, aslında yatay izdüşümlü ortografik bir haritadır. Mesafe ve orantılara dikkatle uyulmuş, ölçek ve yön işaretlerine büyük özen gösterilmiştir.

Eserin büyük boyutları sanatçıya birçok yer adını doğrudan haritaya koyma olanağı vermiş ve farklı bir çizgi kullanımıyla bina ve alanların haritada kolayca ayırt edilmesi sağlanmıştır. Fondaco dei Turchi'yi haritanın üst kısmında, Büyük Kanal'ın sağ kıyısında kolayca görebiliyoruz.

Harita, *Luca Carlevarijs tarafından resmedilen ve bakıra oyulan Venedik yapı ve manzaraları* başlıklı koleksiyondaki, kentin en önemli mekânlarıyla ilgili 16 gravürle zenginleştirilmiştir.

*Kaynakça:* Schulz 1970, s. 82-83; Cassini 1971, s. 140; Cassini 1973, s. 34-39; Romanelli, Biadene 1982, s. 14, 69.

[Monica Latini]





PRESENTATIONE DELLA INCETTA CITTA DI VENEZIA  
AL REGGIO SERENISSIMO DOMINIO VENETO



IV.18

Pittore veneto

### **Veduta del Canal Grande da campo San Vio**

olio su tela, cm 63 x 94

Museo Correr, Cl. I. n. 118

Il dipinto attesta il grande successo della produzione di Canaletto e più in generale del vedutismo nel corso del Settecento. Il modello della composizione si riconosce nella tela, ora nelle collezioni reali inglesi, inclusa nella serie di dodici vedute del Canal Grande che gli studi, con poche eccezioni, ritengono realizzate da Canaletto per il console Smith attorno al 1728 (Constable, Links 1976, cat. 184). Essa fu quindi replicata dal pittore in diverse occasioni anche molti anni più tardi (*ibidem*), ma, soprattutto, fu incisa assieme alle tele dello stesso gruppo da Antonio Visentini nella prima edizione del *Prospectus Magni Canalis Venetiarum* (1735) circostanza che ovviamente conferì grande notorietà alla veduta (cfr. Succi 1986, *passim*). Canaletto riprese in seguito la stessa inquadratura (con varianti nella disposizione delle imbarcazioni e alcune modifiche nel taglio compositivo) in un dipinto della cosiddetta serie "Harvey" che oggi sappiamo essere stata realizzato per il terzo duca di Marlborough (Russell 1999, p. 181), anch'esso replicato in più occasioni fino agli ultimi anni della sua carriera (Constable, Links 1976, cat. 188).

Si tratta quindi di una composizione particolarmente fortunata che, grazie alla sua traduzione incisoria, fu spesso copiata dai numerosi epigoni canaletiani i quali seppero sfruttare la fortuna commerciale del genere più amato dai viaggiatori che giungevano a Venezia.

*Bibliografia:* Pignatti 1960, pp. 32-33.  
[Alberto Craievich]

IV.18

Venedikli anonim ressam

### **Campo San Vio'dan Büyük Kanal manzarası**

Tuval üzerine yağlıboya, 63 x 94 cm

Correr Müzesi, Cl. I. n. 118

Bu tablo Canaletto'nun ve genel olarak 18. yüzyıl manzara ressamlarının büyük başarısının kanıtıdır. Şu anda İngiliz kraliyet koleksiyonları arasında bulunan resim on iki manzardan oluşan Büyük Kanal serisine dahil edilmektedir; birkaç uzmanın dışındaki araştırmacılar, resmin 1728 civarında Canaletto tarafından konsolos Smith için yapıldığını ileri sürer (Constable ve Links 1976, cat. 184). Ressam daha sonraki yıllarda resmi birkaç kez yeniden yapmıştır (age.) Ancak manzaranın bunca ünlenmesinin en önemli nedenlerinden biri, Antonio Visentini grubu tarafından oymabaskısının yapılarak *Prospectus Magni Canalis Venetiarum* (1735) adlı eserin ilk baskısında yer almasıdır (krş. Succi 1986, çeşitli yerlerde). Canaletto aynı görüntüyü (kayıkların konumunda ve birkaç bölümde bazı değişiklikler yaparak 'Harvey' adı verilen seriye ait bir tabloda kullanmıştır. Bu tablonun III. Marlborough Dükü için yapıldığını (Russell 1999, s. 181) ve ressamın resmi meslek yaşamının son yıllarına kadar zaman zaman tekrar ettiğini biliyoruz (Constable ve Links 1976, cat. 188).

Bu eserin özellikle şanslı olduğunu söyleyebiliriz. Canaletto'nun izinden giden genç ressamların sık sık taklit ettiği tabloyu Venedik'e gelen gezginler çok sevmiş, bu da resamlara epeyce para kazandırmıştı.

*Kaynakça:* Pignatti 1960, s. 32-33.  
[Alberto Craievich]





IV.19  
Francesco Gallimberti (?)  
**Ritratto del doge Paolo Renier**  
olio su tela cm 35 × 32  
Museo Correr, Cl. I. n. 1926

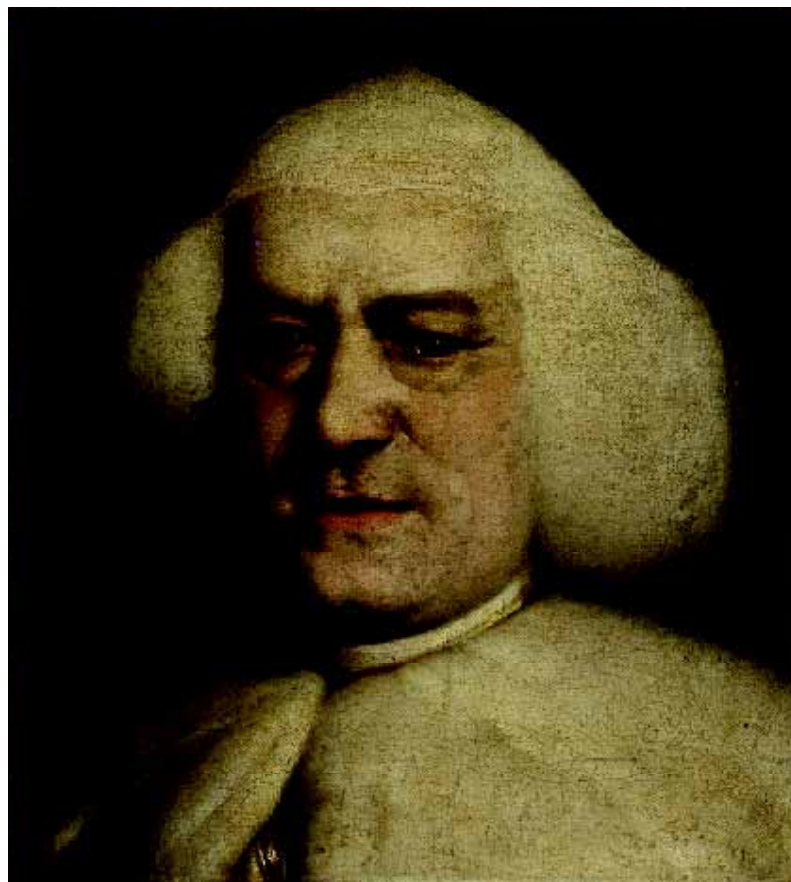
Verso la fine della sua lunga e brillante carriera diplomatica Paolo Renier fu nominato bailo a Costantinopoli, incarico che ricoprì fra il 1769 e il 1773. In occasione del suo soggiorno nella capitale dell'Impero ottomano, avvenuto durante il delicato periodo della guerra russo-turca, Renier restaurò a proprie spese l'ambasciata, come recita l'iscrizione ancora oggi visibile nel palazzo. Pur nella sua semplicità il dipinto si segnala per l'impostazione originale e il buon livello esecutivo, ravvisabile, soprattutto, nella scelta di una tavolozza semplice, giocata con virtuosismo su essenziali tonalità di bianco, stese con una pennellata liquida e trasparente. La tela viene tradizionalmente attribuita a Bernardino Castelli o al suo ambito; tuttavia, in questa sede si ritiene che sia la qualità pittorica sia la delicata lettura "psicologica" del personaggio abbiano poco a che fare con la cruda definizione dei tratti somatici propria delle opere certe del pittore. In via di ipotesi, si potrebbe suggerire il nome di Francesco Gallimberti (Pallucchini 1996, p. 461), i cui pochi ritratti noti tradiscono una sfumatura intimistica inedita per il panorama veneziano di quegli anni, che emerge anche nel dipinto in esame.

*Bibliografia:* Pignatti 1960, p. 67;  
Fisogni 2004, p. 305; Delorenzi 2009,  
p. 398 (con bibl. prec.).  
[Alberto Craievich]

IV.19  
Francesco Gallimberti (?)  
**Doge Paolo Renier Portresi**  
Tuval üzerine yağlıboya, 35 × 32 cm  
Correr Müzesi, Cl. I. n. 1926

Paolo Renier, uzun ve parlak diplomatik kariyerinin sonuna doğru İstanbul'a elçi atanmış ve 1769-1773 arasında bu görevi yerine getirmişti. Osmanlı-Rus savaşının sürdüğü nazik dönemde Osmanlı İmparatorluğu payitahtında yaşayan Renier, büyükelçilik sarayını masraflarını kendi cebinden ödeyerek restore ettirmişti; bugün binanın üzerinde yer alan yazı onun bu çalışmalarına tanıktır. Sadeliğiyle dikkat çeken bu portre özgün bir kompozisyona sahiptir. Akışkan ve saydam fırça darbeleri ve beyazın tonları resmin kalitesini ortaya koyar. Tablo, geleneksel olarak Bernardino Castelli'ye ya da onun atölyesine atfedilir. Ama, hem resimsel niteliği, hem de portresi yapılan kişinin hassas karakteri, tablonun genellikle sert fizyonomi tasvirleriyle tanınan Castelli'ye ait olmadığını düşündürür. Bu yüzden, tablonun Francesco Gallimberti'nin (Pallucchini 1996, s. 461) fırçasından çıktığını ileri sürebiliriz. Gallimberti'nin ünlü birkaç portresinde bulunan ve o yıllarda Venedik manzaralarında rastlanmayan bir nüans, incelediğimiz bu portrede de ortaya çıkıyor.

*Kaynakça:* Pignatti 1960, s. 67,  
Fisogni 2004, s. 305; Delorenzi 2009,  
s. 398 (bir önceki kaynakla birlikte).  
[Alberto Craievich]



IV.20

Bernardino Castelli

**Ritratto del doge Ludovico Manin**

olio su tela, cm 99 x 75,5

Museo Correr, Cl. I. n. 1239

Si tratta del ritratto “ufficiale” realizzato da Bernardino Castelli per commemorare l’investitura dell’ultimo doge di Venezia: Ludovico Manin. Giannantonio Moschini nella sua documentata biografia dedicata all’artista (Moschini 1810, p. 25) ricorda che il pittore eseguì un ritratto del doge, senza però specificare la data di esecuzione dell’opera. Si deve invece a Frank (Frank 1996, p. 68) la segnalazione di alcune note archivistiche che ricordano di un “ritratto a mezzo busto di Sua Serenità” commissionato a Castelli il primo settembre 1789, identificabile proprio nell’opera in esame come attestano le due traduzioni incisive eseguite da Vincenzo Giaconì, che implicitamente lo pongono quale modello di riferimento per le successive immagini di rappresentanza del doge.

*Bibliografia:* Pignatti 1960, p. 61; Frank 1996, p. 68; Delorenzi 2009, p. 398 (con bibl. prec.).  
[Alberto Craievich]

IV.20

Bernardino Castelli

**Doge Ludovico Manin Portresi**

Tuval üzerine yağlıboya, 99 x 75,5 cm

Correr Müzesi, Cl. I. n. 1239

Son Venedik dogesi Ludovico Manin’i anmak amacıyla Bernardino Castelli’nin yaptığı “resmî” portreyi görüyoruz. Giannantonio Moschini, ressamın yaşamöyküsünü zengin belgelere dayanarak anlatırken (1810, s. 25) dogenin portresini yaptığını yazar, ama tarih belirtmez. Castelli’ye 1 Eylül 1789 tarihinde “balyosun büst portresini” yapma işinin verildiğini, Frank’ın (1996, s. 68) incelemesindeki bazı arşiv notlarından öğreniyoruz. Bu bilgiden yola çıkarak, ele aldığımız tablonun bu tarihte yapıldığını düşünebiliriz. Nitekim, Vincenzo Giaconì’nin daha sonra yaptığı iki tabloda dogenin bu portresi örnek alınmıştır.

*Kaynakça:* Pignatti 1960, s. 61; Frank 1996, s. 68; Delorenzi 2009, s. 398 (bir önceki kaynakla birlikte).  
[Alberto Craievich]







V sezione  
Cittadini del mondo

Bölüm V  
Dünya vatandaşları

Nel nuovo scenario territoriale che si ricompone dopo la meteora napoleonica, l'Ottocento cancella ogni motivo di rivalità politica e di attrito militare tra le due capitali. Istanbul rimane a capo di un impero indebolito, Venezia non è più neanche padrona di sé stessa; ma non si interrompe il dialogo delle idee e dalla città lagunare – oramai solo capitale di cultura – singoli artisti, scrittori, architetti e molti curiosi viaggiatori continuano a rivolgersi verso l'antica rivale, attratti dalla diversità della cultura e in cerca di motivi d'ispirazione e arricchimento per i propri talenti.

Ippolito Caffi, (Venezia 1809 – Lissa 1866), fu patriota convinto a difesa della sua città nel 1849 durante il cruento assedio austriaco e strenuo assertore dei valori europei di libertà politica e di autodeterminazione dei popoli, per i quali venne perseguitato, subì un lungo esilio e sacrificò la vita a bordo di una nave militare italiana, affondata nella battaglia di Lissa. Durante il periodo della sua formazione artistica, nel 1843 aveva intrapreso un lungo viaggio tra Atene, l'Egitto e le coste dell'Asia Minore, che lo portò anche a Costantinopoli, dove rimase per qualche tempo. Durante questa intensa tappa del suo itinerario, Caffi restò affascinato dalle immagini delle architetture islamiche e dalla variegata moltitudine umana che affollava la città e le fissò di getto con rapidi schizzi nei suoi  *carnet* . Questi appunti grafici sarebbero serviti successivamente a comporre le sue tele, luminose di colori e destinate ad aprire incantati panorami e suggestivi scorci della capitale turca nei salotti dell'aristocrazia e dell'alta borghesia europea. L'attenzione dell'artista si posò anche sugli scavi archeologici di importanti centri turchi d'arte antica, in quel viaggio affascinante dove si mescolarono forme e colori del classico e della tradizione orientale.

Mariano Fortuny (Granada, 1871 – Venezia, 1949), cittadino del mondo approdato a Venezia, nei primi anni del Novecento ebbe la possibilità di ispirarsi alla vastità della collezione familiare di tessuti antichi – molti dei quali turchi – che conservava nel suo palazzo veneziano, oggi sede del museo che porta il suo nome. Fu qui che egli maturò la selezione – filtrata attraverso la sua cultura, la sua sensibilità, la sua personalità – dei decori e delle forme per le stoffe e per gli abiti che vennero prodotti con tanto successo e per un pubblico internazionale dal suo  *atelier*  veneziano.

*Camillo Tonini*

Firtınalı Napolyon döneminden sonra sınırlar yeniden değiştiğinde, 1800'lerde, iki başkent arasındaki her tür siyasi rekabet ve askeri sürtüşme artık ortadan kalkmıştı. İstanbul gücünü kaybetmiş bir imparatorluğun başkentiydi. Venedik ise artık kendinin efendisi değildi. Artık yalnızca bir kültür merkezi olan lagün kenti fikir alışverişine ara vermemişti. Birçok sanatçı, yazar, mimar ve meraklı gezgin bu eski rakip kentle ilişkisini devam ettirmekte, çekiciliğine kapıldıkları bu farklı kültürden esinlenmekteydi.

Sadık bir vatansever, 1849'un kanlı Avusturya kuşatmasında kentini savunan, siyasi özgürlük ve halkların kendi kaderini tayin hakkı gibi Avrupa değerlerinin savunucusu olan Ippolito Caffi (Venedik 1809- Lissa 1866) bu yüzden uzun süre baskı görmüş, sonra uzun bir sürgün dönemi yaşamıştı. Hayatını Lissa çatışmasında batan bir İtalyan savaş gemisinde yitirdi. Bir sanatçı olarak biçimlendiği 1843 yılında Atina, Mısır ve Anadolu kıyılarını kapsayan uzun yolculuğuna çıktı, yolu bir süreliğine İstanbul'a da düştü. Caffi, yolculuğunun bu yoğun aşamasında, İslam mimarisinden ve şehri dolduran, geleneklerine çok bağlı farklı insanlardan çok etkilenmişti. Bu insanları, defterine doldurduğu eskizlerle kaydetti. Daha sonra yaptığı Türk başkentinin büyümlü manzaraları ve etkileyici sahnelerinde bu eskizlerden faydalanacak, tabloları Avrupa yüksek burjuva ve aristokrasisinin salonlarını süsleyecekti. Doğu gelenekleri ile klasik form ve renklerin iç içe geçtiği bu büyüleyici seyahati sırasında, eskiçağ sanatının önemli merkezlerinde gerçekleştirilen arkeolojik kazılarla da yakından ilgilenmişti.

20. yüzyılın başında Venedik'e yerleşen dünya vatandaşı Mariano Fortuny (Granada 1871- Venedik 1949), ailesine ait ve Venedik'te, bugün adını taşıyan müzenin merkezi olan sarayda muhafaza edilen, birçoğu Osmanlı işi antika dokuma koleksiyonundan etkilenmiş ve esinlenmişti. Kültürü, duyarlılığı ve kişiliğinin süzgecinden de geçen kumaş ve giyim zevkini bu aile sarayında edinmiş, Venedik'teki atölyesinde ürettiği dokuma ve kıyafetler uluslararası sanat dünyasında büyük övgü kazanmıştı.

*Camillo Tonini*

## Nota su Ippolito Caffi e il “visibile”

Silvio Fuso

In una lettera ad Antonio Tessari dell’inverno del 1840, Ippolito Caffi contesta l’affermazione degli “sciocchi” secondo la quale l’invenzione della fotografia avrebbe reso superflui i pittori vedutisti e la loro arte. Le parole usate dall’artista per caratterizzare con forza e orgoglio la qualità del suo operare artistico coincide singolarmente con quanto, soltanto un paio d’anni prima, affermava Balzac in alcune pagine del suo romanzo *La cugina Bette*.

Per entrambi gli artisti la vera “difficoltà nell’arte è quella di abituare la mano all’intelletto”, far corrispondere quindi la concezione alla laboriosa realizzazione dell’opera: l’ingegno, l’esperienza, gli esperimenti sono parte ineludibile del fare artistico anche quando esso sia rivolto all’espressione del “vero”.

Questi giudizi anticipano e, paradossalmente, chiariscono quello che sarà il netto rifiuto della fotografia espresso da Baudelaire circa venti anni dopo.

Non si tratta in effetti di negare lo specifico linguaggio della nuova invenzione, né tantomeno di rifiutarne la validità, ma di affermare invece le ragioni profonde dell’immaginazione creatrice che sono alla base del lavoro dell’arte.

Per Ippolito Caffi tutto ciò doveva essere assolutamente chiaro e vissuto con spregiudicata consapevolezza dei propri mezzi e delle ragioni del grande, personale successo come pittore prospettico.

Esemplare a questo riguardo è la sua parentesi orientalista con gli aspetti contraddittori che la contraddistinguono: da un lato la realtà della Grecia, di Atene, della Turchia, di Costantinopoli, dall’altro il misterioso viaggio in Egitto forse mai o mal compiuto, con le affascinanti immagini del deserto e degli antichi monumenti dei faraoni.

Si sa che per quanto concerne queste ultime, le opere di Caffi si rifanno, praticamente *in toto*, alle litografie di David Roberts, realizzate durante il 1838 nel suo viaggio egiziano. Ebbene Ippolito non tratta diversamente gli scenari reali da lui visti, studiati, analizzati, dalle immagini prodotte da un altro artista. Entrambi saranno la base muta che il “rarissimo ingegno” dovrà vivificare, lo spunto per ottenere quegli effetti, così peculiari alla sua pittura, che egli poteva far sorgere indifferentemente dal proprio occhio, dalla memoria, da un’altra opera.

Infatti se noi consideriamo due coppie di opere, da un lato il quadro *Il Cairo - Il vento Simùn nel deserto* di Caffi e l’omonima litografia di David Roberts, e dall’altro lato due dipinti dello stesso Ippolito realizzati in tempi diversi ma con lo stesso soggetto, l’Ippodromo di Costantinopoli, ci appare evidente quanto, sia l’opera di Roberts che la prima versione dell’Ippodromo, siano stati preziosi appunti visivi per l’artista, ispirazione e necessario passaggio per le opere “finite” che, sole, raggiungono un’intensità di luci e atmosfere ineguagliabile.

Il confronto con il “vero”, il “reale”, il “visibile” attraversa, come pietra di paragone, tutta la pittura dell’Ottocento rendendo, fortunatamente, impossibile ogni pretesa mimetica o, ancor peggio, una pacificata identificazione tra i tre termini.

L’accento se mai si pone sulla verità dell’immaginazione creatrice dell’artista, su una esatta declinazione soggettiva che non può essere in nessun caso rappresentazione meccanica del reale e che nel caso di Ippolito Caffi si realizza nel felice cortocircuito tra il “visibile” e il “pittresco”.

## Ippolito Caffi ve “görünen” üzerine

Silvio Fuso

Ippolito Caffi, 1840 kışında Antonio Tessari’ye yazdığı mektupta, “aptal” insanların ileri sürdüğü “fotoğrafın keşfi manzara ressamlarını ve sanatlarını gereksiz kılcaktır” görüşüne karşı çıkmıştı. Sanatçının, mesleğinin özelliklerini gururla dile getirirken kullandığı sözcükler, sadece birkaç yıl önce Balzac’ın *Kuzen Bette* adlı romanında kaleme aldığı görüşlerle örtüşüyordu.

İki sanatçı için de “sanat alanında en zor iş eli düşünceye alıştırmaktır”, yani zahmetli gerçekleştirme sürecini düşünceyle uyumlaştırmaktır: “Gerçek” ifade edilecekse eğer, yetenek, tecrübe, deney sanatın kaçınılmaz parçalarıydı.

Bu düşünceler, yaklaşık yirmi yıl sonra Baudelaire tarafından da dile getirildi; şair de fotoğraf sanatını açıkça reddediyordu.

Bu, yeni buluşun özel dilini ya da geçerliliğini reddetmek anlamına gelmez, yalnızca sanatın temelindeki yaratıcı düşüncenin altında yatan derin nedenlerin dile getirilmesidir.

Ippolito Caffi’ye göre müstakbel sanatçı için kişisel başarısının nedenleri ve yolları gayet açık olmalı, sanatçı bütün bunlara önyargısızca bakmalıydı.

Bu görüş açısına örnek olarak Caffi’nin, tüm çelişkili yanlarıyla onu özel kılan Doğu tablolarını gösterebiliriz. Bir yanda Atina ve İstanbul’a, diğer yanda Mısır’a yaptığı yarım kalan ya da asla yapmadığı gizemli yolculuk, ardından büyüü çöl ve firavun manzaraları...

Caffi’nin Mısır tabloları, David Roberts’ın 1838’de Mısır’a yaptığı yolculuğu ele alan taşbaskılarının hemen hemen benzeridir. Evet, Ippolito Caffi gördüğü, üzerinde çalıştığı, incelediği gerçek manzaraları başka bir sanatçıdan farklı çizmez. “Seçkin yeteneğin” canlandıracağı o sessiz temelde, resmine özel o etkilerin esin kaynağında, hem kendi gözlemleri hem de başkalarının görüntüleri vardır; yaratıcılığı kendi gözüne, belleğine ya da başka bir yapıta dayanabilir.

Nitekim Caffi’nin *Kahire - Çölde Samyeli* adlı tablosunu David Roberts’ın aynı adı taşıyan taşbaskısıyla ve yine Caffi’nin aynı konulu, ama farklı tarihli iki Konstantinopolis Hipodromu tablosunu karşılaştıracak olursak, Roberts’ın yapıtının ve Hipodromun ilk versiyonunun Caffi için değerli birer görsel not, birer esin kaynağı oluşturduğunu görürüz. Yakaladıkları ışık yoğunluğu ve eşsiz atmosferle “bitmiş” yapıtlar olarak tanımladığımız tablolara geçiş açısından ikisi de son derece önemlidir.

“Gerçek”, “somut” ve “görünen” terimlerini kullanarak yapılan karşılaştırmalar, 19. yüzyıl resim sanatında geçerliliğini sürdürmüştü; herhangi bir mimetik iddiayı, hatta bu üç sözcüğün aynı anlamlara gelen sözcükler olarak algılanmasını engellemiştir.

Eğer sanatçının yaratıcı imgeleminden çıkıyorsa gerçeklik vurgusu ve hiçbir şekilde gerçeğin mekanik temsili olmayacak öznel temel, önemlidir; Ippolito Caffi tablolarını “görünen” ile “pitoresk” arasındaki hoş giden bir gelgitte gerçekleştirmiştir.



V.1  
Ippolito Caffi  
**Costantinopoli – Santa Sofia**  
1843  
olio su cartoncino intelato, cm 21 x 36  
in basso a sinistra: “Caffi Atmeidan S. Sofia a Costantinopoli 1843”  
Galleria Internazionale d’Arte Moderna di Ca’, inv. 1837 (dono Virginia Missana Caffi, 1889)

Il momento di luce mattutina permea il dipinto di una tonalità generale giocata su tinte chiare e distese; due piccole figure, trattate a tocchi sottili, fanno da contrappunto alla monumentalità della veduta.  
Ripresa dalla parte più settentrionale dell’Ippodromo (*Atmeidan*), Caffi consegna alla propria pittura un intento documentaristico tipico del “viaggia-

tore appassionato e avido di conoscere” (*Ippolito Caffi* 1979).  
Preceduto dal bellissimo disegno preparatorio del Museo Correr (matita su carta, mm 167 x 267, inv. 5982/III), questo dipinto denota l’interesse dell’artista per la spazialità e la prospettiva con cui creare una immagine abilmente costruita, del tutto priva di compiacimenti pittoreschi.

*Bibliografia:* Perocco 1966, p. [16], n. 46; Pittaluga 1971, p. 44, fig. 27, p. 93, n. 115; Perocco 1979, p. 14, p. 103, n. e fig. 58; *Venezia e i turchi*, n. 187; Di Majo, Susino 1986, p. 42, n. 22; Scotton 1988, p. 31, n. e fig. 12; Scotton 2005, p. 294, n. 135.  
[Cristiano Sant]

V.1  
Ippolito Caffi  
**Konstantinopolis – Ayasofya**  
1843  
Mukavva üzerine yağlıboya,  
21 x 36 cm  
Aşağıda solda: *Caffi Atmeidan S. Sofia a Costantinopoli 1843*  
Ca’ Pesaro Uluslararası Modern Sanat Galerisi (Virginia Missana Caffi bağışı 1889), env. 1837

Resme sabah güneşinin berrak ve yaygın renkleri hâkimdir; ince fırça vuruşlarıyla yapılmış iki küçük silüet manzaranın anıtsallığına renk katar. Hipodromun, yani Atmeydanı’nın kuzey ucundan bakan Caffi, resmine “tutkulu ve görüp tanımaya meraklı gezginlere” özgü belgesel bir nitelik de vermiştir (Perocco 1979). Correr Müzesi’ndeki

nefis eskizinden (karakalem, 167 x 267 mm, env. 5982/III) sonra gerçekleştirilmiş bu resimde, sanatçının pitoresk hoşluklardan ustalıkla uzak durduğu, alansallığa ve perspektife önem verdiği görülmektedir.

*Kaynakça:* : Perocco 1966, s. [16], n. 46; Pittaluga 1971, s. 44, res. 27, s. 93, n. 115; Perocco 1979, s. 14 ve s. 103, n. e res. 58; *Venezia e i turchi*, n. 187; Di Majo, Susino 1986, s. 42, n. 22; Scotton 1988, s. 31, n. ve res. 12; Scotton 2005, s. 294, n. 135.  
[Cristiano Sant]





V.2  
Ippolito Caffi  
**Costantinopoli - Veduta dalle acque dolci d'Europa**  
1843  
olio su cartoncino intelato, cm 26 × 40  
in basso a sinistra: "Caffi / Costantinopoli veduta dall'acque dolci d'Europa"; sul retro: "Costantinopoli veduta dall'acque dolci d'Eu / ropa Caffi 1843"  
Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, inv. 1760  
(dono Virginia Missana Caffi, 1889)

Dalla collina di Eyup, sulla riva europea del Corno d'Oro, Caffi inquadra una delle sue vedute orientali in cui la pittura si fa più sentita e permeata di lirismo. È una immagine molto intensa e sapientemente impostata ricorrendo a

una inquadratura grandangolare; ciò gli permette non solo di raffigurare suggestivamente le sagome delle architetture sullo sfondo, ma anche di sottolineare il brulicare di vita lungo le sponde, trattando a punta di pennello figure umane, imbarcazioni, uccelli.

*Bibliografia:* Perocco 1966, p. [16], n. 45; Pittaluga 1971, p. 93, n. 117; Perocco 1979, p. 14, 103, n. e fig. 61; Scotton 1988, p. 33, n. e fig. 14; Scotton 2005, p. 295, n. 136.  
[Cristiano Sant]

V.2  
Ippolito Caffi  
**Konstantinopolis – Kâğıthane mesiresinden manzara**  
1843  
Mukavva üzerine yağlıboya, 26 × 40 cm  
Aşağıda solda: *Caffi / Costantinopoli veduta dall'acque dolci d'Europa*; arkasında: *Costantinopoli veduta dall'acque dolci d'Eu / ropa Caffi 1843*  
Ca' Pesaro Uluslararası Modern Sanat Galerisi (Virginia Missana Caffi başışı 1889), env. 1760

Caffi'nin Eyüp sırtlarından Haliç'in öte yakasını betimlediği bu tabloda güçlü bir lirizmin hissedildiği Doğu manzaralarından birini görürüz. Tablo çok yoğun ve kasıtlı olarak geniş açılandır; bu da,

ressamın fondaki mimari silüetleri etkileyici bir üslupla resmedebilmesini, fırçasının ucuyla kıyı boyunca insanlar, tekneler ve kuşlar çizerek yaşamın canlılığını ifade edebilmesini sağlamıştır.

*Kaynakça:* Perocco 1966, s. [16], n. 45; Pittaluga 1971, s. 93, n. 117; Perocco 1979, s. 14 ve s. 103, n. ve res. 61; Scotton 1988, s. 33, n. ve res. 14; Scotton 2005, s. 295, n. 136.  
[Cristiano Sant]



V.3

Ippolito Caffi

### **Costantinopoli - Veduta dal Campo degli Armeni**

1843

olio su cartoncino intelato, cm 24 × 36  
in basso a sinistra: "Caffi"; sul retro:  
"Costantinopoli veduta dal Campo  
degli / Armeni 1843 Caffi"

Galleria Internazionale d'Arte  
Moderna di Ca' Pesaro, inv. 1790 (Cl.  
I n. 1563)

(dono Virginia Missana Caffi, 1889)

Nel delineare il profilo della città dalla  
riva asiatica del Corno d'Oro, Caffi non  
sembra semplicemente alla ricerca di  
un efficace effetto scenografico; dà  
piuttosto l'impressione di cercare una  
pittura soprattutto evocativa, nella sua

morbida atmosfericità. Una pittura  
emozionale quindi, eppure così precisa  
nel collocare spazialmente sullo sfondo  
le sagome delle moschee e della torre  
di Galata, e nel delineare i particolari  
architettonici della moschea di Kum-  
barhane e dei suoi minareti, illuminati  
dalla luce dell'alba.

*Bibliografia:* Perocco 1966, p. [17], n.  
48; Pittaluga 1971, p. 93, n. 113;  
Perocco 1979, p. 14 e p. 103, n. e fig.  
60; Di Majo, Susino 1986, p. 44, n.  
24; Scotton 1988, p. 33, n. e fig. 14;  
*Paesaggio Mediterraneo* 1992, p. 176  
(fig.).

[Cristiano Sant]]

V.3

Ippolito Caffi

### **Konstantinopolis – Ermeni Mezarlığından Manzara**

1843

Mukavva üzerine yağlıboya,  
24 × 36 cm

Aşağıda sağda: *Caffi*; arka yüzde:  
*Costantinopoli veduta dal Campo  
degli/Armeni 1843 Caffi*

Ca' Pesaro Uluslararası Modern  
Sanat Galerisi (Virginia Missana Caffi  
bağışı 1889), env. 1790 (Cl. I n. 1563)

Caffi Asya yakasından Haliç'e bakarken  
yalnızca göz alıcı bir etki arayışında  
değildir sanki; yumuşak bir atmosfer,  
çağrışımlarla dolu bir tablo yaratmak  
istediği izlenimini uyandırmaktadır.  
Duygusal bir tabludur karşımızdaki; ama

camii minarelerinin, Galata Kulesi'nin  
alansal açıdan yerleşimi, ayrıca şafağın  
aydınlattığı Kumbarahane Camii ve  
minarelerinin çizimindeki mimari ayrın-  
tılar kusursuzdur.

*Kaynakça:* Perocco 1966, s. [17], n.  
48; Pittaluga 1971, s. 93, n. 113;  
Perocco 1979, s. 14 ve s. 103, n. ve  
res. 60; Di Majo, Susino 1986, s. 44,  
n. 24; Scotton 1988, s. 33, n. ve res.  
14; *Paesaggio Mediterraneo*, s. 176  
(ill.)

[Cristiano Sant]



V.4  
Ippolito Caffi  
**Costantinopoli - Ippodromo**  
1843  
olio su cartoncino intelato, cm 17 x 29  
in basso a sinistra: "L'ippodromo; in  
basso a sinistra: "Caffi"; sul retro:  
"Costantinopoli / Ippodromo / Caffi  
1843"  
Galleria Internazionale d'Arte  
Moderna di Ca' Pesaro, inv. 1745  
(dono Virginia Missana Caffi, 1889)

Si tratta di un soggetto caro a Caffi, che lo replicò più tardi, in dimensioni maggiori, nel quadro oggi ai Musei Civici d'Arte e Storia di Brescia. La pennellata rapida e fluida non manca di sottolineare, quasi a voler evidenziare il contrasto di dimensioni, picco-

li gruppi di figure in abiti locali, che animano la scenografia monumentale del quadro. L'impostazione cromatica della veduta si unisce felicemente al taglio e all'impostazione spaziosa e di ampio respiro del paesaggio: "È accentuata l'ampiezza; il cielo grigio assoluto rende azzurina l'aria e le architetture, nonostante il capriccio della nuvola stracciata contro il sole" (Pittaluga 1971).

*Bibliografia:* Perocco 1966, p. [17], n. 47; Pittaluga 1971, p. 44 fig. 26, p. 93 n. 118; Perocco 1979, pp. 14, 103, n. e fig. 58; Di Majo, Susino 1986, p. 43, n. 23; Scotton 1988, p. 32, n. e fig. 13; Scarpa 2005, p. 293, n. 130. [Cristiano Sant]

V.4  
Ippolito Caffi  
**Konstantinopolis – Hipodrom**  
1843  
Mukavva üzerine yağlıboya,  
17 x 29 cm  
Aşağıda solda: *L'ippodromo*; aşağıda sağda: *Caffi*; arka yüzde:  
*Costantinopoli / Ippodromo / Caffi*  
1843  
Ca' Pesaro Uluslararası Modern  
Sanat Galerisi (Virginia Missana Caffi  
bağışı 1889), env. 1745

Bu Caffi'nin sevdiği bir konuydu; daha sonraları aynı konuyu bugün Brescia Şehir Sanat ve Tarih Müzesi'nde bulunan daha büyük boyutlu tablosunda işlemiştir. Hızlı ve akıcı fırça vuruşlarıyla, boyutların karışıklığını belirtmek ister

gibi, tablodaki anıtsal sahneye hareket getiren yerel giysiler içinde küçük gruplara dikkat çekmektedir. Manzaranın renk düzeni manzaranın ferahlığıyla çok iyi uyuşur: "... genişlik vurgulanıyor; güneşli gri gökyüzü, güneşi kaplayan parçalı bulutun kaptırmasına rağmen, havayı ve mimari yapıları uçuk maviye büründürüyor" (Pittaluga 1971).

*Kaynakça:* Perocco 1966, s. [17], n. 47; Pittaluga 1971, s. 44, fig. 26, ve s. 93, n. 118; Perocco 1979, s. 14, ve s. 103, n. ve res. 58; Di Majo, Susino 1986, s. 43, n. 23; Scotton 1988, s. 32, n. ve res. 13; Scarpa 2005, s. 293, n. 130. [Cristiano Sant]

V.5  
Ippolito Caffi  
**Costantinopoli - Bazar**  
1843  
olio su cartoncino intelato, cm 25 × 19  
in basso a sinistra: “Caffi”  
Galleria Internazionale d’Arte  
Moderna di Ca’ Pesaro, inv. 1759 (Cl.  
I n. 1507)  
(dono Virginia Missana Caffi, 1889)

“... appena entrati, si rimane sbalorditi. Non si è dentro a un edificio, ma in un labirinto di strade coperte da volte arcate e fiancheggiate da pilastri scolpiti e da colonne; in una vera città ... rischiarata da una luce vaga come quella d’una foresta fitta in cui non penetri un raggio di sole ... e percorsa da una folla immensa”  
Queste impressioni sul Kapalı Carsi, o Mercato Coperto, raccolte da Edmondo De Amicis nel suo volume dal titolo *Costantinopoli* (1878), offrono una realtà del Gran Bazar non dissimile da quella che Caffi ci offre in questo dipinto. L’artista opta per il taglio verticale che gli consente di accentuare la profondità spaziale dell’edificio e il susseguirsi al suo interno degli ambienti monumentali, sottolineando l’accalcarsi della folla attorno ai venditori; nell’ambiente buio, appena rischiarato dalla luce delle finestre in alto, emergono i gruppi di persone velocemente tratteggiati.

*Bibliografia:* Perocco 1966, p. [17], n. 50; Pittaluga 1971, p. 93, n. 119; Perocco 1979, pp. 14, 103, n. e fig. 63; Di Majo, Susino 1986, p. 45, n. 25.  
[Cristiano Sant]

V.5  
Ippolito Caffi  
**Konstantinopolis. Kapalıçarşı**  
1843  
Mukavva üzerine yağlıboya,  
25 × 19 cm  
Aşağıda sağda: *Caffi*  
Ca’ Pesaro Uluslararası Modern  
Sanat Galerisi (Virginia Missana Caffi  
bağışı 1889), env. 1759 (Cl. I n. 1507)

“... içeri girince insan şaşırıp kalıyor. Sanki bir binanın içinde değil de, kemerli, oymalı direk ve sütunların desteklediği tavanlarla kaplı bir sokak labirentinin içindeyiz; gerçek bir kentte ... belli belirsiz bir ışıkla aydınlanmış, tıpkı güneş ışığının giremediği sık bir orman gibi ... ve büyük bir kalabalık var içeride”  
Edmondo De Amicis’in bu Kapalıçarşı izlenimleri “Konstantinopolis” (1878) başlıklı gezi notlarında yer almaktadır. Caffi’nin bize bu tabloda sunduğu, aslından hiç de farklı değildir. Sanatçı, binanın alansal derinliğini ve içindeki birbirini izleyen anıtsal mekânları vurgulamasına yardımcı olan dikey kesimi yeğlemiştir, böylece kalabalığın satıcılar çevresinde birikmesine dikkat çeker; yukarıdaki pencerelerden gelen ışıkla çok hafif aydınlanmış karanlık mekânda, aceleyle çizilmiş insan kümeleri göze çarpar.

*Kaynakça:* Perocco 1966, s. [17], n. 50; Pittaluga 1971, s. 93, n. 119; Perocco 1979, s. 14 ve s. 103 n. ve res. 63; Di Majo, Susino 1986, s. 45, n. 25.  
[Cristiano Sant]









V.6  
Ippolito Caffi  
**Costantinopoli - Bazar degli schiavi**  
1843

olio su cartoncino intelato, cm 20 x 30  
in basso a sinistra: "Bazar turco";  
in basso a sinistra: "Costantinopoli 1843"  
Galleria Internazionale d'Arte  
Moderna di Ca' Pesaro, inv. 1782  
(dono Virginia Missana Caffi, 1889)

Nel descrivere in modo puntuale il paesaggio e le usanze di un paese di grande fascino, Caffi ricorre a un tocco rapido e vivace, abbozzando talvolta delle composizioni che sono quasi degli studi, caratterizzati da una pittura veloce e compendiativa. Questa in particolare è una ripresa del quartiere commerciale di Sultanahmed (*Venezia e Istanbul* 2006), sovrastato

sullo sfondo dalla mole di Santa Sofia. Caffi non ricorre all'oleografia tipica di un certo e più tardo orientalismo di maniera, ma punta la propria attenzione sulla realtà; le piccole figure a gruppi trattate a tocchi sottili, non hanno una natura aneddotica ma sono colte con immediatezza, con un segno lieve che ne accenna appena i volti. Al Museo Correr si conserva il disegno preparatorio di questo dipinto intitolato *Mercato degli schiavi a Costantinopoli* (vedi cat. successivo).

*Bibliografia:* Mariacher 1943, tav. a p. 66; Perocco 1966, p. [17], n. 49; Pittaluga 1971, pp. 44 fig. 30, p. 93 n. 114; Perocco 1979, pp. 14, 103, n. e fig. 62; Scotton 1988, p. 34, n. 15; Concina 2006, p. 178, n. 108.  
[Cristiano Sant]

V.6  
Ippolito Caffi  
**Konstantinopolis. Esir Pazarı**  
1843

Mukavva üzerine yağlıboya,  
20 x 30 cm  
Aşağıda solda: *Bazar turco*; aşağıda sağda: *Costantinopoli 1843*  
Ca' Pesaro Uluslararası Modern  
Sanat Galerisi (Virginia Missana Caffi  
bağışı 1889), env. 1782

Caffi, hızlı ve canlı bir üslupla büyüleyici bir ülkenin manzarasını ve geleneklerini kusursuz olarak tanımlar. Bazı kompozisyonlar eskiz özelliğini taşır. Bu resimde, ticaret semti Sultanahmet (Concina 2006) yer almaktadır, fonda tüm ihtişamıyla Ayasofya görülür. Caffi, geç Oryantalizm döneminin tipik yağlıboya üslubuna başvurmaz, dikkatini gerçeğe yöneltir; gruplar halindeki

küçük figürleri ince vuruşlarla çizer. Bu figürler herhangi bir olayı anlatmazlar, ama hafif bir fırça darbesiyle çizilivermiş belli belirsiz yüzleriyle hemen göze çarparlar. *Konstantinopolis'te Esir Pazarı* adlı bu tablonun hazırlık çalışması olan bir resim Correr Müzesi'ndedir (kâğıt üzerine karakalem, 168 x 228 mm, env. 5982/III).

*Kaynakça:* Mariacher 1943, res. s. 66; Perocco 1966, s. [17], n. 49; Pittaluga 1971, s. 44, res. 30 ve s. 93, n. 114; Perocco 1979, s. 14 ve s. 103 n. ve res. 62; Scotton 1988, s. 34, n. 15; Concina 2006, s. 178, n. 108.  
[Cristiano Sant]

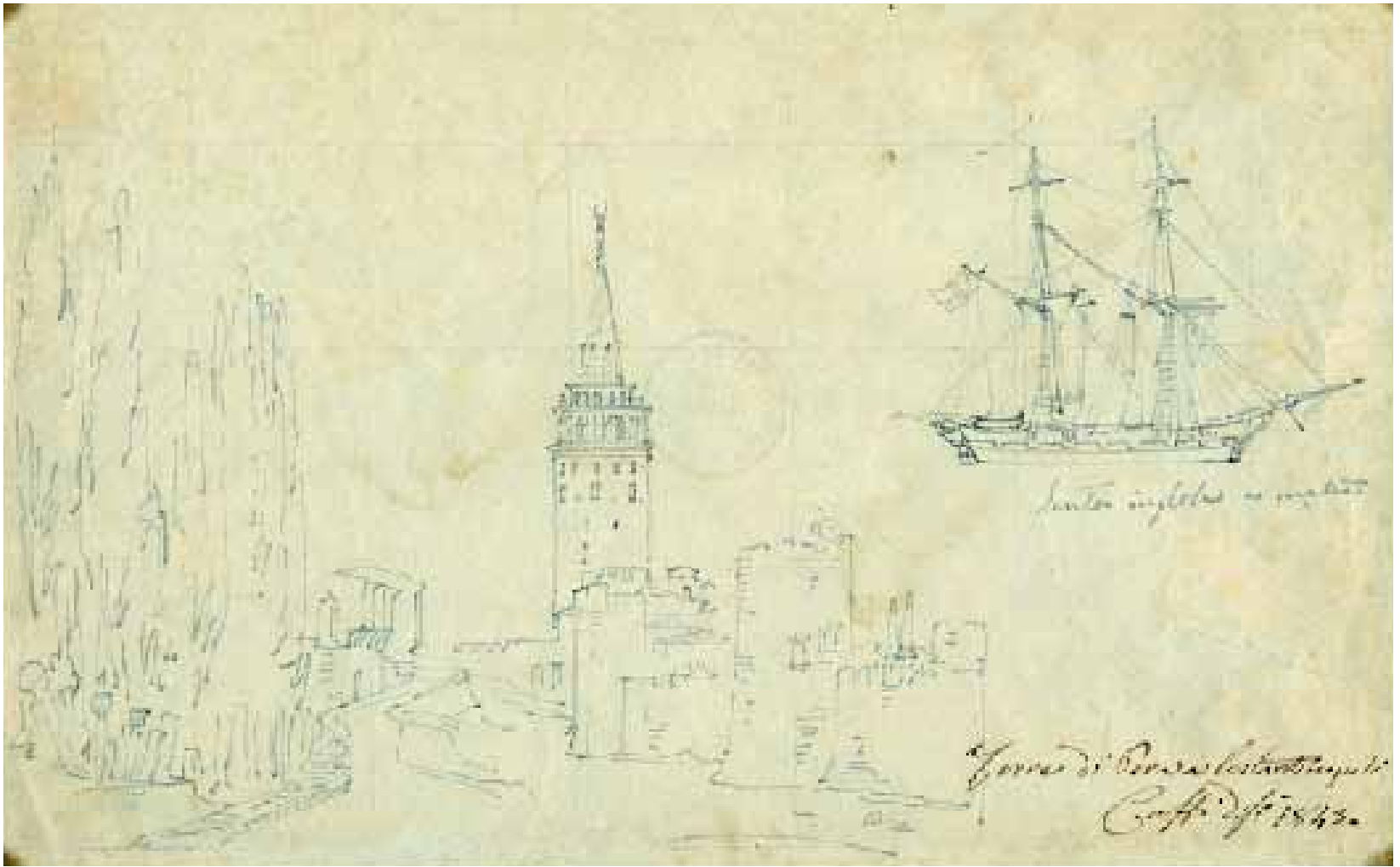


V.7  
Ippolito Caffi  
**Mercato degli schiavi  
a Costantinopoli**  
1843  
matita su carta, mm 168 x 228  
Venezia, Museo Correr, Cl. III n. 5982  
/ 3 carnet

*Bibliografia:* Scotton 1988, p. 64,  
n. 47.

V.7  
Ippolito Caffi  
**Konstantinopolis'te Esir  
Pazarı**  
1843  
Kağıt üzerine karakalem,  
168 x 228 mm  
Venedik, Correr Müzesi, Cl. III  
n. 5982 / 3 defter

*Kaynakça:* Scotton 1988, s. 64, n. 47.



V.8  
Ippolito Caffi  
**Torre di Pera a Costantinopoli**  
1843  
matita su carta, mm 167 × 249  
Museo Correr, Cl. III n. 5982 / 3  
carnet

La vasta produzione pittorica di Ippolito Caffi è correlata da un'altrettanto vasta raccolta di suoi disegni che l'artista veneziano era solito appuntare a matita o inchiostro su fogli di *carnet*, inseparabili compagni dei suoi viaggi e oggi conservati al Museo Correr. Questi appunti grafici venivano, anche a distanza di tempo, rielaborati liberamente in forma pittorica più ampia e arricchiti dall'uso magistrale e sempre ad effetto del colore. Dei due disegni

qui in esposizione il *Mercato degli schiavi a Costantinopoli*, anche se con qualche variazione, rimanda alla piccola tela *Costantinopoli – Bazar degli schiavi*, anch'essa in mostra.

*Bibliografia:* Scotton 1988, p. 67, n. 50.  
[Camillo Tonini]

V.8  
Ippolito Caffi  
**Konstantinopolis'te Pera Kulesi**  
1843  
Kağıt üzerine karakalem,  
167 × 249 mm  
Correr Müzesi, Cl. III n. 5982 / 3  
defter

Ippolito Caffi'nin çok sayıdaki tablosunun yanı sıra karakalem ya da mürekkeple defter sayfalarına çizdiği geniş bir eskiz koleksiyonu vardır. Yolculuklarının ayrılmaz parçası olan bu defterler bugün Correr Müzesi'ndedir. Sanatçı bu eskizleri bir süre sonra daha geniş açıdan ve ayrıntılarıyla ele alıp, ustalıklı renk kullanımıyla yeniden çalışıyordu. Burada sergilenmekte olan iki resimden

*Konstantinopolis'te Esir Pazarı* başlıklı resim, bazı değişikliklere uğramış olsa da, yine burada sergilenen küçük Esir Pazarı tablosunu anımsatır.

*Kaynakça:* Scotton 1988, s. 67 n. 50.  
[Camillo Tonini]





V.9  
Ippolito Caffi  
**Asia Minore - Tempio di Diana in Efeso**  
1844  
olio su cartoncino intelato,  
cm 21,5 x 32  
in basso a sinistra: "Tempio di Efeso - Caffi"  
Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, inv. 1792 (Cl. I n. 1565)  
(dono Virginia Missana Caffi, 1889)

Pittaluga (Pittaluga 1971) e Perocco (Ippolito Caffi 1979) riportano una precisa descrizione del soggetto che compariva su di un cartellino apposto sul retro del dipinto e oggi scomparso: "Tempio di Diana in Efeso nell'Asia

Minore a 60 miglia da Smirne, un teatro aperto da Erode Attico ed un acquedotto in distanza". Questa luminosa ripresa diurna del tempio di Artemide o Diana, considerato una delle sette meraviglie del mondo antico, evidenzia la situazione del luogo, prima della campagna di scavi condotta da John Turtle Wood tra il 1863 e il 1869. Nella sottile foschia che avvolge in lontananza le pendici delle montagne, emerge, sulla collina di Ayasoluk, la mole della Grande Fortezza di Selçuk.

*Bibliografia:* Pittaluga 1971, p. 95, n. 153; Perocco 1979, p. 104, n. e fig. 97.  
[Cristiano Sant]

V.9  
Ippolito Caffi  
**Anadolu – Efes Diana Tapınağı**  
1844  
Mukavva üzerine yağlıboya,  
21,5 x 32 cm  
Aşağıda sağda: *Tempio di Efeso - Caffi*  
Ca' Pesaro Uluslararası Modern Sanat Galerisi (Virginia Missana Caffi bağışı 1889), env. 1792 (Cl. I n. 1565)

Tablounun arkasına yapıştırılmış, daha sonra kaybolan bir etikette konunun kesin olarak tanımlandığı Pittaluga (1971) ve Perocco (1979) tarafından belirtilir: "Küçük Asya'daki, İzmir'den 96 kilometre uzaklıktaki Efes'te Diana Tapınağı, Herodes Atticus'un yaptırdığı tiyatro ve biraz uzağında bir su kemeri."

Eskiçağ dünyasının yedi harikasından biri olan Artemis ya da Diana Tapınağı'nın gün ışığını yansıtan bu resmi, yapının 1863-1869 arasında John Turtle Wood'un yürüttüğü kazı çalışmalarından önceki halini gözler önüne sermektedir. Uzak-taki dağ yamaçlarını örten hafif sisin içinde, Ayasoluk tepesinde, muhteşem Selçuk kalesinin heybetli silueti görülür.

*Kaynakça:* Pittaluga 1971, s. 95, n. 153; Perocco 1979, s. 104, n. e res. 97.  
[Cristiano Sant]



V.10  
Ippolito Caffi  
**Asia Minore - Hierapolis**  
1844  
olio su cartoncino intelato,  
cm 24 x 36,5  
in basso a sinistra: "Caffi 1844"; in  
basso a sinistra: "Hierapolis / Asia  
Minore"  
Galleria Internazionale d'Arte  
Moderna di Ca' Pesaro, inv. 1698 (Cl.  
I n. 149)  
(dono Virginia Missana Caffi, 1889)

Le gradinate semicircolari della cavea  
dell'antico teatro romano inquadrano  
una veduta di ampio respiro. Il sole

basso del tramonto dissolve e smate-  
rializza in lontananza i contorni delle  
rovine dell'antica città anatolica di  
Hierapolis, fondata dopo il 190 a.C. da  
Eumene II, re di Pergamo.  
I giochi di ombre, le trasparenze, la  
solitaria presenza delle due figure,  
tutto concorre a produrre in questa  
veduta effetti "romantici".

*Bibliografia:* Pittaluga 1971, p. 95,  
n. 152; Perocco 1979, p. 104, n. e fig.  
96; Scotton 1988, p. 35, n. e fig. 16.  
[Cristiano Sant]

V.10  
Ippolito Caffi  
**Anadolu – Hierapolis**  
1844  
Mukavva üzerine yağlıboya,  
24 x 36,5 cm  
Aşağıda solda: *Caffi 1844*; aşağıda  
sağda: *Hierapolis / Asia Minore*  
Ca' Pesaro Uluslararası Modern  
Sanat Galerisi (Virginia Missana Caffi  
bağışı 1889), env. 1698 (Cl. I n. 149)

Antik Roma tiyatrosunun oturma yerinin  
yarı dairesel basamakları geniş bir  
manzarayı çerçeveler. Günbatımında  
alçalmış güneş, Bergama Kralı II.  
Eumenes'in İÖ 190'da kurduğu eskiçağ

kenti Hierapolis'in uzaktaki kalıntılarını  
adeta eritmektedir. Gölge oyunları,  
saydamlık, iki yalnız insan, her şey bu  
resimde "romantik" bir etki yaratmaktadır.

*Kaynakça:* Pittaluga 1971, s. 95, n.  
152; Perocco 1979, s. 104, n. e res.  
96; Scotton 1988, s. 35 n. ve res. 16.  
[Cristiano Sant]





V.11  
Ippolito Caffi  
**Asia Minore – Laodicea,  
Tempio di Giove**  
1844

olio su cartoncino intelato,  
cm 25,5 × 40,5  
in basso a sinistra: "Laodicea / Asia  
Minore / Caffi"  
Galleria Internazionale d'Arte  
Moderna di Ca' Pesaro, inv. 1811  
(Cl. I n. 1603)  
(dono Virginia Missana Caffi, 1889)

Laodicea al Lico, poco a sud di Hierapolis, fu fondata da re Antioco II re della Siria nel 253 a.C. e prende il nome

dalla moglie del sovrano, Laodicea. La massa del terreno e delle rovine sovrasta l'assetto compositivo del quadro; i resti dell'antica città assumono il ruolo di protagonista della veduta ravvivata dalle scene in costume e dai cammelli in primo piano; di uno in particolare si conserva un grande disegno preparatorio presso il Museo Correr (matita su carta, mm 459 × 323, inv. 5981/25/III).

*Bibliografia:* Selvatico 1867, p. 18; Pittaluga 1971, p. 95, n. 154; Perocco 1979, p. 104, n. e fig. 98; Scotton 1988, p. 36, n. e fig. 17.  
[Cristiano Sant]

V.11  
Ippolito Caffi  
**Anadolu – Laodikeia, Zeus  
Tapınağı**  
1844

Mukavva üzerine yağlıboya,  
25,5 × 40,5 cm  
Aşağıda sağda: *Laodicea / Asia  
Minore / Caffi*  
Ca' Pesaro Uluslararası Modern  
Sanat Galerisi (Virginia Missana Caffi  
bağışı 1889), env. 1811 (Cl. I n. 1603)

Likya'daki Hierapolis'in hemen güneyinde yer alan Laodikeia, İÖ 253'te Selevkos Kralı II. Antiokhos tarafından karısı Laodike'nin adına kurulmuştu.

Kompozisyona arazi ve antik kalıntılar hâkimdir; ön plandaki develerle canlanan manzaranın başrolünü adeta bu kalıntılar oynar; resimdeki develerden birinin eskizi Correr Müzesi'ndedir (kâğıt üzerine karakalem, 459 × 323 mm, env. 5981/25/III).

*Kaynakça:* Selvatico 1867, s. 18; Pittaluga 1971, s. 95, n. 154; Perocco 1979, s. 104, n. ve res. 98; Scotton 1988, s. 36, n. ve res. 17.  
[Cristiano Sant]



V.12  
Ippolito Caffi  
**Venezia - Panorama dal  
ponte della Veneta Marina**  
1858  
olio su cartoncino intelato, cm 30 × 96  
in basso a sinistra: “Caffi 1858”  
Galleria Internazionale d’Arte  
Moderna di Ca’ Pesaro, inv. 1812  
(Cl. I n. 1607)  
(dono Virginia Missana Caffi, 1889)

Alla ricerca di un efficace effetto scenografico, Caffi appronta una veduta grandangolare che gli permette di abbracciare con un unico sguardo uno dei panorami veneziani più suggestivi e più volte affrontato dal vedutismo veneziano settecentesco. Qui, nell’incrocio di diagonali che animano la struttura compositiva, emerge

in primo piano il ponte della Veneta Marina, progettato da Salvatori nel 1823 (Pavanello, Romanelli 1983). La ripresa dall’estremità orientale del sestiere di Castello del profilo curvilineo della città affacciato sul bacino di San Marco, trova un pendant speculare in un quadro di sette anni più tardi, *Venezia - Panorama* (1865; Venezia, Galleria Internazionale d’Arte Moderna di Ca’ Pesaro), dove Caffi ricorre allo stesso formato panoramico.

*Bibliografia:* Perocco 1966, p. [21], n. 91; Pittaluga 1971, p. 99, n. 220; *L'Ottocento a Venezia* 1977, p. 14; Perocco 1979, pp. 18, 105, n. e fig. 112; Pavanello, Romanelli 1983, p. 67, n. 63; Scotton 2005, p. 265, n. 28.  
[Cristiano Sant]

V.12  
Ippolito Caffi  
**Venedik – Veneta Marina  
Köprüsünden Panorama**  
1858  
Mukavva üzerine yağlıboya,  
30 × 96 cm  
Aşağıda sağda: *Caffi 1858*  
Ca’ Pesaro Uluslararası Modern  
Sanat Galerisi (Virginia Missana Caffi  
bağışı 1889), env. 1812 (Cl. I n. 1607)

Caffi, görkemli bir sahne yaratma arayışı içinde geniş açılı bir panorama resmeder; böylece Venedikli manzara ressamlarının 18. yüzyılda birçok kez işlediği en büyüleyici Venedik manzaralarından birini, tek bir bakışla kucaklayarak gerçekleştirir. Bu tabloda, kompozisyon yapısına canlılık veren diyagonal çizgilerin kesiş-

tiği noktada, projesini 1823’te Salvatori’nin yaptığı Veneta Marina köprüsü ön plana çıkar (Pavanello, Romanelli 1983). Caffi’nin bu tarihten yedi yıl sonra resmettiği Venedik panoraması (1865, Venedik, Ca’ Pesaro Uluslararası Modern Sanat Galerisi), şehrin Castello’dan San Marco’ya bakan eğrisel profilinin başka bir yansımasıdır.

*Kaynakça:* Perocco 1966, s. [21], n. 91; Pittaluga 1971, s. 99, n. 220; *Venedik’de On dokuzuncu yüzyıl*, s. 14; Perocco 1979, s. 18, s. 105 n. ve ill. 112; Pavanello, Romanelli 1983 s. 67, n. 63; Scotton 2005, s. 265, n. 28.  
[Cristiano Sant]



**Mariano Fortuny collezionista e creatore di tessuti**

Chiara Squarcina

Le relazioni culturali si sono da sempre sviluppate grazie a mappature in precedenza tracciate da contatti socio-economici. Relazioni che, in qualche modo, hanno creato quel substrato indispensabile per un costruttivo scambio di idee. La Repubblica di Venezia, proprio per la sua prevalente vocazione commerciale, colse fin dall’inizio l’importanza della comunicazione intesa come fonte di accrescimento cognitivo traducibile non solo in uno sviluppo e consolidamento economico ma anche in una rara abilità nel costruire convivenze improbabili. Questa attenzione verso le diversità ideologico-culturali permise di strutturare rapporti privilegiati da cui trarre massimo profitto. Denaro e cultura non sono mai stati due concetti scindibili o scissi dalla Serenissima, bensì abilmente intrecciati e sostenuti da strategiche leggi suntuarie: capitoli assolutamente unici e protezionistici. In tale contesto la Repubblica non dimostrò mai un particolare interesse per la manifattura tessile, intesa come attività da insediare nella città lagunare, poiché aveva intuito come Bisanzio avesse già raggiunto un livello produttivo di altissima qualità e quanto, invece, il mercato predefinito richiedesse solo un potenziamento più strutturato. Commercialmente quest’intuizione ebbe un successo insperato perché il monopolio del mercato della seta e la distribuzione di prodotti tessili, commissionati oltre laguna, risultò un’idea oltremodo vincente. Pertanto si consolidava ulteriormente il presupposto secondo il quale un tessuto identificava un simbolo economico forte, un mezzo di interscambio riconosciuto da tutti, facile da trasportare durante i lunghi e perigliosi viaggi per mare e per terra. Un manufatto tessile, poi, non ha mai rappresentato solo la concretizzazione di un altissimo virtuosismo tecnico di un tessitore che abilmente intreccia fili di seta policroma ma è stato da sempre portavoce di messaggi di un’epoca, di un pensiero religioso, politico e sociale. I moduli nel tempo sono ripresi, evoluti, adattati alle mode per suggerire influenze e richiami estetici nella perfetta sinte-

si narrativa di una griccia, di un melograno, di un tulipano. Ecco che idealmente le frontiere cadono, il linguaggio diventa comprensibile perché tutto si intreccia a favore di un gusto globalmente percepito come riconoscimento assoluto del bello, inteso quale sintesi armonica di linee sinuose, di ombre e di luci che affascinano tutt’oggi. Questa fluidità nella circolazione di disegni e colori viene ulteriormente supportata da esempi come la pianeta presentata in questa mostra dove un tessuto turco viene impiegato per la creazione di una veste liturgica, inconfondibile entità cattolico-cristiana.

Mariano Fortuny più di altri colse la forza espressiva dei codici decorativi dei tessuti abbandonando la velleità di ricercare e ricreare un significato recondito per sviluppare senza remore o pregiudizi tutto ciò che gli veniva suggerito: riaborando, disgregando, assemblando, ovvero creando. La possibilità di poter apprezzare e manipolare i manufatti antichi collezionati dalla madre, Cecilia de Madrazo, innescò quel primo contatto intellettuale che lo ispirò in maniera così evidente. Nella raccolta di oltre quattrocento esemplari, scelti dalla signora, provenienti sia dall’Occidente che dall’Oriente appartenenti a cinque secoli (dal Cinquecento al Novecento), conservati presso il Museo di Palazzo Mocenigo in comodato decennale dalla Fondazione di Venezia, troviamo i moduli ispiratori di un’arte che lo consegnò alla storia. Che fosse scenografo, abile fotografo e molto altro, nulla conta di fronte alla sua creatività stilistica che declina l’originalità del passato a favore di un nuovo personalissimo codice. L’Oriente come l’Occidente perdono quella identificazione geografico-culturale perché in Mariano Fortuny c’è citazione ma solo da un punto di vista estetico. I suoi cuscini, i teli e gli stessi stampi usati per i suoi velluti colpiscono per questa creatività estrema dove tutto è impostato secondo un raffinato equilibrio estetico che propone i moduli sotto un’inedita chiave di lettura. Mai come in Fortuny la inesauribile declinazione degli elementi decorativi richiama così fortemente il passato dimostrando ancora una volta come l’innovazione sia prosecuzione di un divenire intellettuale che mai si interrompe.

## Mariano Fortuny: Koleksiyoncu ve Doğu tarzı kumaş yaratıcısı

Chiara Squarcina

Kültürel ilişkiler, her zaman, sosyal ve ekonomik ilişkilerin belirlediği rotayı izleyerek gelişir. Bu ilişkiler, yapıcı bir fikir alışverişi için mutlaka gerekli olan zemini bir biçimde hazırlar.

Bir ticaret cumhuriyeti olan Venedik, gelişimin kaynağı olarak iletişimin önemini daha en baştan bilmişti. Bu sayede yalnızca ekonominin gelişmesini ve güçlenmesini sağlamakla kalmamış, ihtimal dışı birliktelikler de yaratmıştı. İdeolojik ve kültürel farklılıklara gösterilen özen, son derece yararlı bazı ayrıcalıklı ilişkilerin kurulmasına yol açtı. Para ve kültür Venedik Cumhuriyeti'nden asla ayrı ya da uzak kavramlar değildi, aksine her zaman birbirleriyle bağlantılı olarak düşünülmüş ve kısıtlayıcı ama koruyucu stratejik yasalarla desteklenmişti. Bu bağlamda Venedik Cumhuriyeti dokumacılığa hiçbir zaman özel bir ilgi göstermemişti, ama ilgisizliği yalnızca Lagün kentlerindeki imalatla ilgiliydi. Bizans'ın dokumacılıkta yüksek bir düzeye erişmiş olduğunu ve bu sektörün pazar için güçlendirilmesi gerektiğini anlamıştı. Bu doğrultudaki çalışmaları beklenmedik bir ticari başarı getirdi. İpek pazarı tekeline ele geçirmek ve yabancı ülkelere ısmarlanan dokuma ürünlerinin dağıtımını yapmak inanılmayacak kadar mükemmel bir fikirdi. Dokumalar artık güçlü birer ekonomik simge haline gelmiş, herkes tarafından kabul görmüş ve uzun, tehlikeli deniz ve kara yolculuklarında kolay taşınabilir bir değiş tokuş aracı olmuşlardı.

Bir dokuma, asla, yalnızca çok renkli ipek iplikleri ustalıklı dokuyan bir dokumacının büyük teknik becerisi olarak görülmemiştir; her zaman bir dönemin dinsel, siyasal ve sosyal düşünce dünyasının sözcüsü olduğu düşünülür. Formlar, zaman içinde yeniden ele alınan, geliştirilen ve modaya uydurulan yılankavi bir süsün, bir narın, bir lalenin öyküsündeki estetik sentezi açığa çıkarır. Böylece sınırlar silinir, dil anlaşılır hale gelir, çünkü her şey evrensel açıdan salt güzellik olarak kabul edilen bir zevkin lehinedir. İşte bu güzellik de, bugün bizi büyülemeye

devam eden kıvrımlı çizgilerin, gölgelerin ve ışıkların uyumlu özetidir. Bu sergide, desenlerin ve renklerin dolaşımındaki akışkanlıkla ilgili değişik örnekler bulmak mümkündür: Örneğin bir Türk kumaşının, bir Katolik ayin giysisinde kullanıldığını görebiliriz.

Mariano Fortuny, dokumalardaki dekoratif şifrelerin anlatım gücünü en iyi algılayanlardan biridir. Gizli bir anlam arayıp yaratacağına, düşüncelerini önyargısız ve tereddütsüz ortaya koyar. Bunu da elindeki örnekleri yeniden işleyerek, ayırarak, bir araya getirerek, uzun sözün kısası yeniden yaratarak gerçekleştirir. Annesi Cecilia de Madrazo'nun biriktirdiği antika dokumaların değerini bilip onları ustalıklı kullanması, ona daha sonra esin veren ilk entelektüel bağlantıyı sağlar. Cecilia de Madrazo'nun seçip sakladığı, 16. yüzyıl ile 20. yüzyıl arasındaki beş yüzyıl boyunca hem Batı'dan hem de Doğu'dan gelen 400'ü aşkın parçadan oluşan ve Palazzo Mocenigo Müzesi'nde korunan koleksiyonda, bize miras kalan bir sanatın esin kaynaklarını görüyoruz. Fortuny'nin sahne tasarımcılığı, yetenekli bir fotoğrafçı oluşu, onun modadaki yaratıcılığı yanında hiç kalır. Bu yaratıcılık sayesinde geçmişin özgünlüğü yeni ve kişisel bir üslupta ortaya çıkar. Doğu ve Batı kültürel ve coğrafi kimliğini yitirir, çünkü Mariano Fortuny'de yalnızca estetik açıdan bilgi verir. Yastıklarında, örtülerinde ve kadifelerinde kullandığı kalıplar olağanüstü yaratıcılığı nedeniyle insanı büyüler. Bu örneklerde her şey, bilinmeyen bir okuma aracı sunan ve estetik açıdan nazik bir dengeye oturtulmuştur. Geçmiş bu kadar güçlü bir biçimde çağrıştıran desen öğeleri Fortuny'nin dışında hiç kimsede bulunmaz; böylece yenilikçiliğin bitmek bilmeyen entelektüel bir arayış olduğunu bir kez daha görürüz.



V.13

### Stola

Turchia, seconda metà del XVI secolo  
lampasso laminato, largh. min. cm 9,  
largh. max cm 24, lungh. cm 238  
Museo di Ca' Mocenigo, Centro di  
Storia del Tessuto e del Costume,  
Collezione Mariano Fortuny, inv. 147

Lampasso laminato su armatura di  
fondo in raso da cinque prodotto da  
ordito di seta bianca e trame abbinate  
di seta bianca e trame abbinate di seta  
bianca e gialla, che talora slegano  
creando effetti *liserés*, l'opera viene  
descritta da trame lanciate di sete  
policrome, legate in diagonale direzio-  
ne S dall'ordito di legatura in seta  
gialla.

[Doretta Davanzo Poli]

V.13

### Şal

Osmanlı, 16. yüzyıl ikinci yarısı  
En dar yeri 9 cm; en geniş yeri  
24 cm; uzunluk 238 cm  
Ca' Mocenigo Müzesi, Dokuma ve  
Kıyafet Tarihi Merkezi, Mariano  
Fortuny Koleksiyonu, env. n. 147

Beşlik saten dokuma lame lampasa,  
beyaz ipek çözgü, beyaz ipek ve beyaz,  
sarı ipek argaçlar, bazı yerlerde ayrılarak  
zıh etkisi yaratıyor, çokrenkli ipek iplik-  
ler S yönünde sarı ipek çözgüsüyle  
diagonal olarak bağlanmışlardır.

[Doretta Davanzo Poli]



V.14

### **Pianeta**

Turchia, prima metà del XVII secolo  
raso di seta, largh. min. cm 41,  
largh. max cm 72,5, lungh. cm 107  
Museo di Ca' Mocenigo, Centro di  
Storia del Tessuto e del Costume,  
Collezione Fortuny, inv. 114

Raso *liseré* lanciato su armatura di  
fondo in raso da cinque prodotto da  
ordito di seta rossa e dalle trame ab-  
binate di fondo (*e liserés*) di seta gialla  
e verde, l'opera viene descritta da  
slegature delle suddette trame e di una  
trama lanciata di seta bianca.  
[Doretta Davanzo Poli]

V.14

### **Kolsuz rahip cüppesi**

Osmanlı dokuması, 17. yüzyılın birinci  
yarısı  
En dar yeri 41 cm; en geniş yeri 72.5 cm; uzunluk 107 cm  
Ca' Mocenigo Müzesi, Dokuma ve  
Kıyafet Tarihi Merkezi, Mariano  
Fortuny Koleksiyonu, env. n. 114

Beşlik saten dokuma, kırmızı ipek  
çözüğü ve sarı ve yeşil ipek argaçlar, bazı  
yerlerde argaçlar birbirinden ayrılıyor,  
ayrıca beyaz bir argaç bu ayrılmayı  
gösteriyor.  
[Doretta Davanzo Poli]



V.15

### Entari (veste)

Turchia, ultimo quarto del XVIII secolo

*taffetas* di seta, lungh. cm 141

Museo di Ca' Mocenigo, Centro di Storia del Tessuto e del Costume, Collezione Fortuny, inv. 295

*Taffetas* broccato su armatura di fondo in *taffetas* prodotto da ordito e trame di seta rosa, l'opera risulta descritta da slegature di trame supplementari broccate di seta rosa e blu e argento filato. Sul fondo rosa in argento (oro bianco in molte zone) con profilature rosa intenso e blu, esili ramoscelli si snodano intrecciandosi e formando reticolo di maglie tondeggianti con inflorescenza centrale, alternante orientamento.

[Doretta Davanzo Poli]

V.15

### Entari

Osmanlı, 18. yüzyılın son çeyreği

Uzunluk 141 cm

Ca' Mocenigo Müzesi, Dokuma ve

Kıyafet Tarihi Merkezi, Mariano

Fortuny Koleksiyonu, env. n. 295

Tafta dokuma üzerine sırmalı tafta pembe ipek çözgü ve desenli sırmalı pembe ve mavi ipek ve gümüş iplikten argaçlar. Gümüş pembe (bir çok kısımda beyaz altın) üzerine koyu pembe ve mavi renkler kullanılmış, iç içe geçmiş ince dallar yönleri değişerek yuvarlak ortası çiçekli ağlar oluşturuyor.

[Doretta Davanzo Poli]



V.16

**Caftano**

Turchia, seconda metà del XIX secolo  
broccato di seta, lungh. cm 134  
Museo di Ca' Mocenigo, Centro di  
Storia del Tessuto e del Costume,  
inv. 299

Tela rada rigata broccata su armatura  
di fondo in tela rada prodotta da ordito  
e trama di seta nera, l'opera risulta  
descritta da slegature di trame broccate  
di sete policrome e di argento filato.  
[Doretta Davanzo Poli]

V.16

**Kaftan**

Osmanlı, 19. yüzyılın ikinci yarısı  
Uzunluk 134 cm  
Ca' Mocenigo Müzesi, Dokuma ve  
Kıyafet Tarihi Merkezi, env. n. 299

Sırmalı çizgili seyrek dokuma, siyah  
ipek çözgü ve argaç, çok renkli ipek ve  
gümüş iplikli sırmalı argaçlar birbirinden  
ayrı tutulmuştur.  
[Doretta Davanzo Poli]



V.17

### **Caftano**

Turchia, seconda metà del XIX secolo  
raso di seta, lungh. cm 102  
Museo di Ca' Mocenigo, Centro di  
storia del tessuto e del Costume,  
Collezione Mariano Fortuny, inv. 303

Raso lanciato su armatura di fondo in  
raso da otto prodotto da ordito di seta  
amaranto e trame di seta gialle e verde,  
l'opera viene descritta per slegature  
delle suddette trame (effetto *liseré*) e  
di trame lanciate di seta bianca, rosa,  
azzurra.

[Doretta Davanzo Poli]

V.17

### **Kaftan**

Türkiye, XIX. yüzyıl ikinci yarısı  
uzunluk 102 cm  
Ca' Mocenigo Müzesi, Kumaş ve  
Giyim Tarihi Merkezi Mariano Fortuny  
Koleksiyonu, inv. n. 303

Sekizlik saten dokuma, mor kırmızısı  
ipek çözgü, sarı ve yeşil ipek argaçlar,  
bu argaçlar (zıh etkisi) ve beyaz, pem-  
be, mavi ipek argaçlar birbirinden ay-  
rılmıştır.

[Doretta Davanzo Poli]





V.18

### **Sopravveste**

Turchia, inizio del XX secolo  
raso di seta e cotone, lungh. cm 124  
Museo di Ca' Mocenigo, Centro di  
Storia del Tessuto e del Costume,  
Collezione Mariano Fortuny, inv. 330

Raso rigato *liseré* su armatura di fondo  
in raso irregolare, ottenuto con ordito  
di seta variante colore e trame di co-  
tone bianco, l'opera è data dall'alter-  
narsi di fili di ordito di vari colori (che  
talora slegano in minuscoli decori) e  
da slegature della trama di fondo (ef-  
fetto *liseré*).

[Doretta Davanzo Poli]

V.18

### **Üstlük**

Osmanlı, 20. yüzyıl başı  
Uzunluk 124 cm  
Ca' Mocenigo Müzesi, Dokuma ve  
Kıyafet Tarihi Merkezi, Mariano  
Fortuny Koleksiyonu, env. n. 330

Düzensiz saten üzerine dokuma çizgi-  
li saten, değişik renklerde ipek çözgü  
ve beyaz pamuklu beyaz argaçlar, de-  
ğişik renklerde şeritler bazen çok küçük  
desenlerle birbirinden ayrılıyor (zıh et-  
kisi)

[Doretta Davanzo Poli]



V.19

### **Telo**

Turchia, inizio del XX secolo

*taffetas* di seta e lino, crespo di seta e lino, cm 140 × 300

Museo di Ca' Mocenigo, Centro di Storia del Tessuto e del Costume, Collezione Mariano Fortuny, inv. 363

*Taffetas* e crespo, fasce verticali di diversa larghezza in tela giallina, prodotta con ordito di seta giallina e trama di lino beige e in crespo con ordito di seta e trama di lino beige, si alternano nella larghezza della pezza.

[Doretta Davanzo Poli]

V.19

### **Kumaş**

Osmanlı, 20. yüzyıl başı

140 × 300 cm

Ca' Mocenigo Müzesi, Dokuma ve Kıyafet Tarihi Merkezi, Mariano Fortuny Koleksiyonu, env. n. 363

Tafta ve krep, sarımsı kumaş üzerine değişik enlerde dikey parçalar, sarımsı ipek çözgü ve bej keten argaç, kumaşın genişliğinde ardarda birbirlerini izliyorlar.

[Doretta Davanzo Poli]



V.20

### Parte superiore di corpetto

Turchia, inizio del XX secolo  
velluto di seta, ricami, decorazioni in  
ottone, largh. cm 58; spalline cm 34  
Museo di Ca' Mocenigo, Centro di  
Storia del Tessuto e del Costume,  
Collezione Mariano Fortuny, inv. 374

Velluto tagliato unito ricamato per applicazione. Su armatura di fondo in raso da cinque, prodotto con ordito e trama di seta color salmone, il velluto tagliato è ottenuto con ordito e pelo di seta del medesimo colore. Lungo la scollatura risultano ancora cucite, a scopo decorativo, quarantuno gettoni di Norimberga più altri tre più piccoli di ottone con veliero e *legenda* PLUS ULTRA su una faccia, con due quarti di luna, stelle, comete e *legenda* JACOB NURNBERGER sull'altra. Su due gettoni, forse più recenti, cambia il nome RECHINPFEN al posto di JACOB e mezzo sole al posto di un quarto di luna.

[Doretta Davanzo Poli]

V.20

### Yelek

Osmanlı, 20. yüzyıl başı  
Genişlik 58 cm; omuzlar 34 cm  
Ca' Mocenigo Müzesi, Dokuma ve  
Kıyafet Tarihi Merkezi, Mariano  
Fortuny Koleksiyonu, env. n. 374

Kesilip birleştirilmiş aplike kadife. Dekolte boyunca dekoratif dikiş: 41 adet pul, üç küçük pul üzerinde Arapça yazı, bir yüzünde "PLUS ULTRA" yazısı, hilal, yıldızlar, kuyruklu yıldızlar ve öbür yüzünde "JACOB NURNBERGER" yazısı. Muhtemelen yeni olan iki pulun üzerinde "JACOB" yerine "RECHINPFEN" yazıyor ve hilal yerine yarım güneş var.

[Doretta Davanzo Poli]



### Manifattura Fortuny

Le matrici per tessuto stampato erano realizzate impiegando tele di cotone bianco, opportunamente impermeabilizzate mediante un trattamento a cera. In seguito venivano disegnati i motivi da riprodurre utilizzando matita, inchiostro grasso nero steso a pennello e pennino e polveri argentate e dorate. [Cristina Contini]

V.21

#### Matrice per stampa su tessuto

dopo il 1907

tela di cotone cerata, mm 470 x 380  
Museo Fortuny, inv. 131/ d

Tre alberelli con rami e foglie inscritti in cornice circolare. Disegno derivato da modelli orientali. [Cristina Contini]

### Fortuny imalatı

Baskı kalıpları, mumlama işlemiyle su geçirmez hale getirilen beyaz pamuklu kumaşlar kullanılarak yapılmıştı. Bu işleminden sonra fırçayla yayılan yağlı siyah mürekkep ve kalem, ayrıca gümüş ve altın tozu kullanılarak istenen desenler çiziliyordu. [Cristina Contini]

V.21

#### Kumaş baskısı kalıbı

1907'den sonra

Mumlanmış pamuklu kumaş,  
470 x 380 mm  
Fortuny Müzesi, env. n.131/ d

Yuvarlak çerçevede dal ve yapraklarıyla üç ağaç. Desen Doğu motiflerinden türetilmiştir. [Cristina Contini]



V.22

**Matrice per stampa  
su tessuto**

dopo il 1907

tela di cotone cerata, mm 400 × 660

Museo Fortuny, inv. 151/ d

Alta fascia suddivisa in sezioni orizzontali da linee parallele che definiscono spazi differenti con all'interno ornati di tipo vegetale con foglie, steli, fiori, bacche.

Disegno derivato da modelli orientali.

[Cristina Contini]

V.22

**Kumaş baskısı kalıbı**

1907'den sonra

Mumlanmış pamuklu kumaş,

400 × 660 mm

Fortuny Müzesi, env. n. 151/ d

Üst bölüm, yatay paralel çizgilerle yaprak, dal ve çiçeklerle süslü farklı bölümlere ayrılmıştır. Desen Doğu motiflerinden türetilmiştir.

[Cristina Contini]





### Cartoni con prove di stampa

I cartoni contengono ritagli di *taffetas* di seta, tinti in pezza, di diversi colori e successivamente stampate a mano con matrici in legno. Il motivo è il medesimo riproposto in varie colorazioni: effetti a pizzo definiti da fiori e steli simili al *cachemere*, mescolando tipologie settecentesche con elementi di origine orientale.

[Cristina Contini]

V.23

### Prova di stampa

dopo il 1907

quattro *taffetas* di seta montati su cartone, cm 56 x 40

Museo Fortuny, inv. 299, 403, 404, 405

### Baskı provası kartonları

Kartonların üzerinde, değişik renklere boyanmış ve tahta kalıp kullanılarak elle baskı yapılmış ipek taftadan kumaş parçaları vardır. Motif, çeşitli renklerle tekrarlanır. Çiçek ve saplardan meydana gelen bu motifte 18. yüzyılın ve Doğu'nun etkisi görülür.

[Cristina Contini]

V.23

### Baskı provası

1907'den sonra

Kartona monte edilmiş dört ipek tafta parçası, 56 x 40 cm

Fortuny Müzesi, env. n. 299, 403, 404, 405



V.24

**Prova di stampa**

dopo il 1907

cinque *taffetas* di seta montati su  
cartone, cm 55 x 40

Museo Fortuny, inv. 304, 412, 413,  
414, 415

V.24

**Baskı provası**

1907'den sonra

Kartona monte edilmiş dört ipek tafta  
parçası, 55 x 40 cm

Fortuny Müzesi, env. n. 304, 412,  
413, 414, 415





V.25

### **Cuscino**

dopo il 1910

velluto di seta stampato, cm 46 x 84

Museo Fortuny, inv. 22/ t

Velluto di seta tagliato unito stampato in verde salvia-marrone dorato. Due tipologie di albero fiorito si alternano lungo un'asse orizzontale, intercalati da grosse infiorescenze (cardi) e uccelli con opposti orientamenti. Motivo derivato da modelli orientali.

[Cristina Contini]

V.25

### **Yastık**

1910'dan sonra

Baskılı ipek kadife, 46 x 84 cm

Fortuny Müzesi, env. n. 22/ t

Kesilip birleştirilmiş uçuk yeşil-altınimsı kahverengi baskılı ipek kadife. Yatay bir eksen boyunca dönüşümlü olarak birbirini izleyen iki tür çiçek açmış ağaç, arada ters yöne bakan büyük çiçek (yaban enginarı) ve kuşlar. Motif, Doğu etkisindedir.

[Cristina Contini]





V.26

### **Cuscino**

dopo il 1910

velluto di seta stampato, cm 47 x 58

Museo Fortuny, inv. 31/ t

Velluto di seta tagliato unito stampato in verde salvia-verde smeraldo, oro e argento con effetto *bouclé*. Motivo vegetale di grande foglia piumata contenente piccole infiorescenze, grossi steli curvilinei, due fiori a calice con foglie allungate ispirate a motivi turchi.

[Cristina Contini]

V.26

### **Yastık**

1910'den sonra

Baskılı ipek kadife, 47 x 58 cm

Fortuny Müzesi, env. n. 31/ t

Kesilip birleştirilmiş, uçuk yeşil, zümrüt yeşili ve "buklet" etkisi yaratan altın ve gümüş baskılı ipek kadife. Minik çiçeklerle süslü büyük kıvrımlı saplı tüyümsü büyük yaprak motifi, kadehte Türk motiflerinden esinlenmiş uzun yapraklı iki çiçek.

[Cristina Contini]





Bibliografia  
Kaynakça

## Agop 1685

G. Agop, *Rudimento della lingua turchesca*, in Venetia, appresso Michiel'Angelo Barboni, 1685.

## Ajmar Wollheim, Dennis 2006

*At home in Renaissance Italy*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, a cura di / sergi kuratörü M. Ajmar Wollheim e F. Dennis, London 2006.

## Angiolello 1559

G.M. Angiolello, *Breve narrazione della vita e fatti del signor Ussuncasano*, in G.B. Ramusio, *Delle navigationi et viaggi*, II, Venezia 1559 (e 1574, 1583, 1606).

## Anonimo Genovese 1970

Anonimo Genovese, *Poesie*, a cura di / kuratör L. Cocito, Roma 1970.

## A Remembrance 1968

*A Remembrance of Mariano Fortuny 1871-1949*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, Los Angeles 1968.

## Ashton 1999

R.A. Ashton, *Çay, near Bolvadin, Central Turkey, 1955*, in "The Numismatic Chronicle," 159, 1999, p./s. 357, n. 70.

## Atasoy, Denny, Mackie e / ve Tezcan 2001

N. Atasoy, W. B. Denny, L. W. Mackie ve H. Tezcan, *İpek: Osmanlı Dokuma Sanatı*, London 2001.

## Baldelli 1988

I. Baldelli, *La carta pisana di Filadelfia. Conto navale in volgare pisano dei primi decenni del secolo XII*, in Idem, *Conti, glosse e riscritture dal secolo XI al secolo XX*, Napoli 1988, pp./s. 11-48.

## Bayramoğlu 1974

F. Bayramoğlu, *Türk cam sanatı ve Beykoz işleri*, İstanbul 1974.

## Bellingeri 2003

G. Bellingeri, *Un prospetto geografico di Michele Membrè (1581)*, in *Turcica et Islamica. Studi in memoria di Aldo Gallotta*, a cura di / kuratör U. Marazzi, I, Napoli 2003, pp./s. 15-36.

## Bellingeri 2006

G. Bellingeri, *Note*, in *Venezia e Istanbul. Incontri, confronti e scambi*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, a cura di / sergi kuratörü E. Concina, Udine 2006, pp. 31-39.

## Bellingeri 2007

G. Bellingeri, *Scheda in Venezia e l'Islam, 828-1797*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, a cura di / sergi kuratörü S. Carboni, Venezia 2007, pp./s. 51-67, e scheda / açıklama n. 25, pp./s. 326-328.

## Bellingeri 2009

G. Bellingeri, scheda riproposta per l'avvenuto restauro / gerçekleşen restorasyon sonrası tekrar önerilen açıklama

tablosu, in *Presentazione del restauro delle matrici lignee del Mappamondo turco-veneziano in forma di cuore della Biblioteca Marciana*, Venezia, giugno 2009.

## Benetti 1688

A. Benetti, *Viaggi a Costantinopoli di Gio: Battista Donado*, Venezia, A. Poletti, 1688.

## Benetti 1688

A. Benetti, *Viaggi a Costantinopoli di Gio: Battista Donado*, Venezia, in *Venetia*, A. Poletti, 1688.

## Bernardo 1886

L. Bernardo, *Viaggio di un ambasciatore veneziano da Venezia a Costantinopoli*, Venezia 1886.

## Bernini 2001

R. Bernini, *Opere di incerta o erronea attribuzione e opere perdute, in Cesare Vecellio. 1521 c.-1601*, a cura di / kuratör T. Conte, Belluno 2001.

## Bertarelli 1940

A. Bertarelli, *Le incisioni di G.M. Mitelli. Catalogo critico*, Milano 1940, p. 127.

## Bertelé 1932

T. Bertelé, *Il palazzo degli ambasciatori di Venezia a Costantinopoli e le sue memorie*, Bologna 1932.

## Biadene 1990

*Carte da navegar. Portolani e carte nautiche del Museo Correr, 1318-1732*, a cura di / kuratör S. Biadene, Venezia 1990.

## Bordeaux 1910

P. Bordeaux, *Les sequins vénitiens contremarqués de caractères arabes*, in "Rivista Italiana di Numismatica," XXIII, 1910, pp. 119-126.

## Braudel 1966

F. Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen a l'époque de Philippe II*, II ed., Paris 1966.

## Bristot 2008

*Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa. Storia, arte, restauri*, a cura di / kuratör A. Bristot, Verona 2008.

## Broos 2002

M. Broos, *Paintings of receptions of the ambassadors at the Sublime Porte by Jean Baptiste Vanmour (1671-1737) and their influence in Constantinople and Venice*, in *I Guardi: vedute, capricci, feste, disegni e "quadri turcheschi"*, a cura di / kuratör Alessandro Bettagno, Venezia 2002, pp./s. 179-185.

## Camocio 1575

G. Camocio, *Isole famose, fortezze, e terre marittime*, in Venetia, Al segno della Piramide [1575].

## Castellani 1925

G. Castellani, *Catalogo della Raccolta*

*Numismatica Papadopoli-Aldobrandini*, I-II, Venezia 1925.

## Chong 2005

A. Chong, *Gentile Bellini in Istanbul: Myths and Misunderstandings*, in *Bellini and the East*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, a cura di / sergi kuratörü C. Campbell, A. Chong, London 2005, pp./s. 106-119.

## Ciervo 1921

J. Ciervo, *El arte y el vivir de Fortuny*, Barcelona 1921.

## CNI

*Corpus Nummorum Italicorum. Primo tentativo di un catalogo generale delle monete medioevali e moderne coniate in Italia e da Italiani in altri paesi*, I-XX, Roma 1910-1943.

## Coco 2007

C. Coco, *Venezia in cucina*, Roma-Bari 2007.

## Collier 1986

P. Collier, *Mosaici proustiani. Venezia nella "Recherche"*, Bologna 1986.

## Concina 1997

E. Concina, *Fondaci. Architettura, arte e mercatura tra Levante, Venezia e Alemagna*, Venezia 1997.

## Concina 2006

*Venezia e Istanbul. Incontri, confronti e scambi*, a cura di / kuratör E. Concina, Udine 2006.

## Constable e / ve Links 1976

W.G. Constable, *Canaletto: Giovanni Antonio Canal, 1697*, 2. ed., rivisto da / editör J.G. Links, Oxford 1976.

## Contadini 1989

A. Contadini, "Cuoridoro": *tecnica e decorazione di cuoi dorati veneziani e italiani con influssi islamici*, in *Arte veneziana e arte islamica. Atti del primo simposio internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica* (Venezia, 9-12 dicembre 1986), a cura di / kuratör E.J. Grube, Venezia 1989, pp./s. 231-251.

## Contadini 2006

A. Contadini, *Le stoffe islamiche nel Rinascimento italiano tra il XV e il XVI secolo*, in *Intrecci Mediterranei*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, Prato 2006, pp./s. 28-35.

## Costume e società 1988

*Costume e società nei giochi a stampa di Giuseppe Maria Mitelli*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, Perugia 1988.

## Crisafulli 2001a

C. Crisafulli, *Dalla nascita della monetazione moderna alle soglie della prima guerra mondiale*, in *Alle radici dell'Euro. Quando la moneta fa la storia*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, a

cura di / sergi kuratörü G. Gorini, Treviso 2001, pp./s. 155-195.

## Crisafulli 2001b

C. Crisafulli, *Uomini e tecnologie monetarie: la visita di Du Bois alla zecca di Venezia*, in *Inspecto nummo. Scritti di numismatica, medaglistica e sfragistica offerti dagli allievi a Giovanni Gorini*, a cura di / kuratör A. Saccocci, Padova 2001, pp. 165-181.

## Curatola 1999

G. Curatola, *Drawing by colonel Giovanni Francesco Rossini, military attaché of the venetian embassy in Constantinople*, in *Turkish Art. 10th International Congress of Turkish Art* (Ginevra, 17-23 settembre 1995), Genève 1999.

## Dalla Mese 1998

J. Guérin Dalle Mese, *L'occhio di Cesare Vecellio. Abiti e costumi esotici nel '500*, Alessandria 1998.

## Damerini 1992

G. Damerini, *D'Annunzio e Venezia*, Venezia 1992.

## Davanzo Poli 1980

D. Davanzo Poli, *Ritratto di famiglia*, scheda / açıklama in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, a cura di / sergi kuratörü L. Puppi, Milano 1980.

## Davanzo Poli 1997

*Seta e oro. La collezione tessile di Mariano Fortuny*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, a cura di / sergi kuratörü D. Davanzo Poli, Venezia 1997.

## Davanzo Poli 2008

D. Davanzo Poli, *I tessili Fortuny di Oriente e Occidente*, Torino 2008.

## Davanzo Poli, Moronato 1994

D. Davanzo Poli, S. Moronato, *Le Stoffe dei Veneziani*, Venezia 1994.

## De Angelis 1938

A. De Angelis, *Scenografi italiani di ieri e oggi*, Roma 1938.

## De Marinis 1960

T. De Marinis, *La legatura artistica in Italia nei secoli XV e XVI*, vol. II: *Bologna, Cesena, Ferrara, Venezia*, Firenze 1960.

## De Osma 1994

G. De Osma, *Fortuny: the life and work of Mariano*, London 1994.

## Deschodt, Davanzo Poli 2000

A.M. Deschodt, D. Davanzo Poli, *Mariano Fortuny, un magicien de Venise*, Paris 2000.

## Desveaux 1998

D. Desveaux, *Fortuny*, Paris 1998.

## Di Majo, Susino 1986

*Ippolito Caffi 1809-1866*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, a cura di

/sergi kuratörü E. Di Majo e S. Susino, København 1986.

#### **Di Schino, Luccichenti 2007**

J. Di Schino, F. Luccichenti, *Il cuoco segreto dei papi. Bartolomeo Scappi e la Confraternita dei cuochi e dei pasticceri*, Roma 2007.

#### **Donà 1688**

G. Donà, *Della Letteratura de' Turchi*, in Venetia: per Andrea Poletti, 1688.

#### **Elenco 1899**

*Elenco degli oggetti esposti (del Museo Civico e Raccolta Correr Venezia)*, Venezia 1899.

#### **Fabris 1990**

A. Fabris, *Venezia sapore d'Oriente*, Venezia 1990.

#### **Firpo 1974**

*Gastronomia del Rinascimento*, a cura di / kuratör Luigi Firpo, Torino 1974.

#### **Fioravanti 1572**

L. Fioravanti, *Dello specchio di Scienza Universale*, in Venetia, appresso gli heredi di Marchio Sessa, 1572.

#### **Fisogni 2004**

F. Fisogni, *Memoria storica della vita di Ludovico Gallina*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 28, 2004, pp./s. 293-389.

#### **Fortuny 1981**

*Fortuny*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, New York 1981.

#### **Frank 1996**

M. Frank, *Virtù e fortuna. Il mecenatismo e le committenze artistiche della famiglia Manin tra Friuli e Venezia nel XVII e XVIII secolo*, Venezia 1996.

#### **Franzini, Romanelli, Vatin 2008**

C. Franzini, G. Romanelli, P. Vatin, *Museo Fortuny a Palazzo Pesaro degli Orfei Venezia*, Milano 2008.

#### **Fuso, Mescola 1983**

*Mariano Fortuny collezionista*, a cura di / kuratör S. Fuso, S. Mescola, Milano 1983.

#### **Gallo 1965**

R. Gallo, *Gioan Francesco Camocio and his Large Map of Europe*, in "Imago Mundi", VII, 1965, pp./s. 93-102.

#### **Giovio 1560**

P. Giovio, *Gli elogi vite brevemente scritte d'huomini illustri di guerra, antichi, et moderni*, tradotte da / çeviri Lodovico Domenichi, in Venetia, appresso Francesco Bindoni, 1560.

#### **Goffen 1993**

R. Goffen, *Ritratto del Doge Giovanni Mocenigo*, scheda / açıklama in *Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello e altri restauri quattrocenteschi della Pinacoteca del Museo Correr*, a cura di / kuratör A. Dorigato, Milano 1993.

#### **Gorini 1968**

G. Gorini, *Le imitazioni orientali dello zecchino veneziano: considerazioni stilistiche*, in "Studi Veneziani", X, 1968, pp./s. 587-597.

#### **Gorini 1973**

*Ripostiglio di zecchini veneziani a Nikertai*, in "Revue Belge de Numismatique", CXIX, 1973, pp./s. 161-167.

#### **Grierson 1957**

P. Grierson, *La moneta veneziana nell'economia mediterranea del Trecento e Quattrocento*, in *La civiltà veneziana del Quattrocento*, Venezia 1957, pp./s. 77-97 97 ora anche in / ve *Later Medieval Numismatics (11th-16th Centuries)*, London 1979, XII.

#### **Gronau 1909**

G. Gronau, *Die Künstlerfamilie Bellini*, Lipsia 1909.

#### **Grube 2007**

E.J. Grube, *Venetian Lacquer and Bookbindings of the 16th Century*, in *Venice and the Islamic World, 828-1797 içinde*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, New York 2007, pp./s. 230-243.

#### **Gullino 1991**

G. Gullino, ad vocem *Donà Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XL, Roma 1991, pp./s. 738-741.

#### **Heinemann 1991**

F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i Bellini*, III, *Supplemento ed ampliamenti*, Hildesheim 1991.

#### **Hill 1930**

G.F. Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930.

#### **Hopkins 2003**

A. Hopkins, *Le Procuratie Nuove in piazza San Marco (1581)*, in *Vincenzo Scamozzi. 1548-1616*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, a cura di / sergi kuratörü F. Barbieri, G. Beltramini, Vicenza 2003.

#### **Hubbard 1912**

F.E. Hubbard, *Little Journeys to the Homes of the Great Eminent Painters*, New York 1912.

#### **Hueller 2006**

S. Hueller, *Manufatti artistici in cuoio dal XV al XVIII secolo: storia e tecniche*, in "Ce fastu. Rivista della Società Filologica Friulana", LXXXII, 1, 2006, pp. /s. 57-90.

#### **Il Guardaroba 1983**

*Il Guardaroba di una cantante, vestiti e costumi del primo Novecento*, Venezia 1983.

#### **İnalçık 2008**

H. İnalçık, *Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar, İş Bankası Kültür Yayınları*, İstanbul 2008.

#### **Infelise 2002**

M. Infelise, *Prima dei giornali. Alle origini della pubblica informazione (secoli XVI e XVII)*, Roma-Bari 2002.

#### **Isgrò 1986**

G. Isgrò, *Fortuny e il teatro*, Palermo 1986.

#### **Ives, Grierson 1954**

H.E. Ives, P. Grierson, *The Venetian Gold Ducat and Its Imitations*, New York 1954 ("Numismatic Notes and Monographs", 128).

#### **Kennedy 2007a**

T. Kennedy, *Ritratto del Doge Giovanni Mocenigo*, scheda / açıklama in *Venezia e l'Islam 828-1797*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, a cura di / sergi kuratörü S. Carboni, Venezia 2007, p./s. 321.

#### **Kennedy 2007b**

T. Kennedy, *Quattro ritratti da una serie di effigi di sovrani ottomani*, scheda / açıklama in *Venezia e l'Islam 828-1797*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, a cura di / sergi kuratörü S. Carboni, Venezia 2007, p./s. 325.

#### **Kennedy 2007c**

T. Kennedy, *Ritratto di famiglia*, scheda / açıklama in *Venezia e l'Islam 828-1797*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, a cura di / sergi kuratörü S. Carboni, Venezia 2007, p./s. 324

#### **La Dalmazia**

*La Dalmazia nelle relazioni di viaggiatori e pellegrini da Venezia tra Quattro e Seicento* ("Atti dei Convegni Lincei", 243), a cura di / kuratör S. Graciotti, Roma 2009.

#### **Lazari 1859**

V. Lazari, *Notizie delle opere d'arte e d'antichità della Raccolta Correr di Venezia*, Venezia 1859.

#### **Lazzarini 1930**

V. Lazzarini, *Un maestro di scrittura nella cancelleria veneziana*, in "Archivio veneto", VII, 1930, pp./s. 118-125.

#### **Leduc 1998**

Francois X Leduc, *Les Insulaires (isolari): les îles décrites et illustrées*, in *Couleurs de la terre. Des mappamondes médiévales aux images satellitales*, Paris 1998, pp./s. 51-61.

#### **L'occhio di Fortuny 2005**

*L'occhio di Fortuny: panorami, ritratti e altre visioni*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, Venezia 2005.

#### **Lombardi 1993**

G. Lombardi, *Tre vedute di Costantinopoli XVIII secolo*, in *Eredità dell'Islam-Arte Islamica in Italia*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, a cura di / sergi kuratörü G. Curatola, Milano 1993, pp./s. 496-497.

#### **Lorenzetti 1934**

G. Lorenzetti, L. Planiscig, *La collezione dei conti Donà dalle Rose a Venezia*, Venezia 1934.

#### **Lorenzetti 1938**

G. Lorenzetti, *Museo Civico Correr Venezia*, catalogo / katalog, Venezia 1938.

#### **L'Ottocento a Venezia**

*L'Ottocento a Venezia. Aspetti della pittura dell'Ottocento*, Venezia 1977.

#### **Lucchetta 1980**

G. Lucchetta, *Viaggiatori e racconti di viaggi nel Cinquecento*, in *Storia della Cultura Veneta. Dal Primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza 1980, pp./s. 433-489.

#### **Lucchetta 1984**

G. Lucchetta, *Viaggiatori, geografi e racconti di viaggio nell'età barocca*, in *Storia della Cultura veneta. Il Seicento*, Vicenza 1984, pp./s. 201-250.

#### **Lucchi 1978**

P. Lucchi, *La Santacroce, il Salterio e il Babuino: libri per imparare a leggere nel primo secolo della stampa*, in "Quaderni storici", 38, 1978 (*Alfabetismo e cultura scritta*, a cura di / kuratör A. Bartoli Langeli e A. Petrucci), pp./s. 593-639.

#### **Lucchi 1982**

P. Lucchi, *Leggere, scrivere e abbaco: l'istruzione elementare agli inizi dell'età moderna*, in *Scienze, credenze occulte, livelli di cultura*, Firenze 1982, pp./s. 101-119.

#### **Lucchi 2000**

P. Lucchi, *Nuove ricerche sul Babuino. L'uso del sillabario per insegnare a leggere a tutti in lingua volgare (sec.XV-XVII)*, in *Lesen und Schreiben in Europa 1500-1900. Vergleichende Perspektiven/Perspectives comparées/Prospettive comparate*, a cura di / kuratör Messerli, R. Chartier, Basel 2000, pp./s. 201-234.

#### **Lucchi 2001**

P. Lucchi, *"Investigare la conditione et effecto delle isole": il viaggio di Cristoforo Buondelmonti e la nascita dell'Isolario "cum pictura"*, in *Navigare e descrivere 2001*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, a cura di / sergi kuratörü C. Tonini, P. Lucchi, pp./s. 58-61.

#### **Magani 2003**

F. Magani, in *Fra galgaro. Le seduzioni del ritratto nel '700 europeo*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, a cura di / sergi kuratörü F. Rossi, Milano 2003, pp./s. 128-129.

#### **Mariacher 1943**

G. Mariacher, *Un pittore italiano per le vie del mondo*, in "Le vie d'Italia", 1943.

#### **Mariacher 1957**

G. Mariacher, *Il Museo Correr di Vene-*

zia. *Dipinti dal XIV al XVI secolo*, Venezia 1957.

#### **Mariano Fortuny 1999**

Mariano Fortuny, a cura di / kuratör M. Barberis, C. Franzini, S. Fuso, M. Tosa, Venezia 1999.

#### **Mariano Fortuny y Madrazo 1935**

Mariano Fortuny y Madrazo: *dipinti, stoffe per decorazioni, acqueforti, disegni*, Milano 1935.

#### **Mariano Fortuny, Venice 1980**

Mariano Fortuny, Venice, catalogo della mostra / sergi kataloğu, Lyon 1980.

#### **Mariutti De Sanchez 1957**

R. Mariutti De Sanchez, *Quattro Spagnoli in Venezia*, Venezia 1957.

#### **Mazza 2005**

M. Mazza, *Paliotti di cuoio dorato nelle chiese della forania di Zoldo*, in *Tessori d'arte nelle chiese dell'Alto bellunese. Val di Zoldo*, a cura di / kuratör M. Pregnotolo, Belluno 2005, pp./s. 157-174.

#### **Mentasti e / ve Carboni 2007**

R.B. Mentasti e / ve S. Carboni, *Enamelled Glass between the Eastern Mediterranean and Venice*, in *Venice and the Islamic World, 828-1797 içinde*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, New York 2007, pp./s. 252-275.

#### **Meyer 1985**

J. Meyer zur Capellen, *Gentile Bellini*, Stuttgart 1985.

#### **Monza 2009**

F. Monza, *I "Zornali" di Fabio Monza nella Vicenza di Palladio I: anni 1564-1566, 1571-1572*, a cura di / kuratör F. Lomastro, Roma 2009, pp./s. 50-52.

#### **Morley 1980**

J.H. Morley, *Mariano Fortuny: 1871-1949*, Brighton 1980.

#### **Moschini 1810**

G. Moschini, *Memorie sulla vita del pittore Bernardino Castelli pubblicate nelle nozze Zustinian - Cavalli*, Venezia 1810.

#### **Muraro 2004**

M.T. Muraro, *La festa a Venezia e le sue manifestazioni rappresentative: le Compagnie della calza e le "momarie"*, in Idem, *Scena e messinscena. Scritti teatrali 1960-1998*, a cura di / kuratör Maria Ida Biggi, Venezia 2004, pp./s. 63-98.

#### **Nadin 1997**

L. Nadin, *Carte da gioco e letteratura tra Quattrocento e Ottocento*, Lucca 1997.

#### **Navigare e descrivere 2001**

*Navigare e descrivere. Isolari e portolani del Museo Correr di Venezia*, XV-XVIII secolo, catalogo della mostra / sergi

kataloğu, a cura di / sergi kuratörü C. Tonini, P. Lucchi, Venezia 2001.

#### **Ottolenghi 1958**

V. Ottolenghi, *"Mariano Fortuny," Enciclopedia dello spettacolo*, Firenze-Roma 1958.

#### **Ölçer 1996**

N. Ölçer, *Turkish Carpets from 13th to 18th century*, Milano 1996.

#### **Ölçer 2002**

N. Ölçer, *Osmanlı Dönemi Türk Halı Sanatı, in Osmanlı Uygarlığı 2*, a cura di / sergi kuratörü H.İnalıcık, G.Renda, İstanbul 2002.

#### **Paesaggio mediterraneo**

*Paesaggio mediterraneo*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, a cura di / sergi kuratörü Y. Luginbühl, Milano 1992.

#### **Pallucchini 1995**

R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, I, Milano 1995.

#### **Pallucchini 1996**

R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, II, Milano 1996.

#### **Papadopoli 1893-1919**

N. Papadopoli, *Le monete di Venezia*, I-III, Venezia 1893-1919.

#### **Paresys 2006**

I. Paresys, *Images de l'Autre vêtu à la Renaissance. Le recueil d'habits de François Desprez (1562-1567)* in "Journal de la Renaissance," 4, 2006, pp./s. 25-56.

#### **Pavanello, Romanelli 1983**

G. Pavanello, G. Romanelli, *Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito*, Milano 1983.

#### **Pedani Fabris 1994**

M.P. Pedani Fabris, *In nome del Gran Signore, Inviati ottomani a Venezia dalla caduta di Costantinopoli alla guerra di Candia*, Venezia 1994.

#### **Perocco 1966**

*Ippolito Caffi*, , catalogo della mostra / sergi kataloğu, a cura di / sergi kuratörü G. Perocco, Venezia 1966.

#### **Perocco 1979**

*Ippolito Caffi 1809-1866*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, a cura di / sergi kuratörü G. Perocco, Venezia 1979.

#### **Perocco 2006**

D. Perocco, *Dal Veneto alla Persia: Viaggiatori Veneti nel Rinascimento (ed un prezioso manoscritto)*, in *ad Orientes. Viaggiatori Veneti lungo le Vie d'Oriente*, a cura di / kuratör G. Pedrini, Montecchio Precalcino 2006, pp./s. 15-59.

#### **Pertusi, Ortalli, Paccagnella 1984**

A. Pertusi, G. Ortalli, I. Paccagnella,

*Civiltà della tavola nel Medioevo* (Vicenza 1983), Vicenza 1984.

#### **Pietrini 1998**

V. Pietrini, *Lo sguardo della mezzaluna. Pittori italiani a Costantinopoli nell'Ottocento*, a cura di / kuratör V. Pietrini, Roma 1998.

#### **Pignatti 1960**

*Il Museo Correr di Venezia. Dipinti del XVII e XVIII secolo*, a cura di / kuratör T. Pignatti, Venezia 1960.

#### **Pilo 1983**

G. Pilo, *Francesco Guardi. I paliotti*, Milano 1983.

#### **Pittaluga 1971**

M. Pittaluga, *Il pittore Ippolito Caffi*, Venezia 1971.

#### **Portolani e Carte nautiche**

*Portolani e Carte nautiche XVI-XVIII secolo dalle collezioni del Museo Correr - Venezia, Museo del Topkapı - Istanbul*, a cura dell'Istituto Italiano di Cultura di Istanbul / İstanbul İtalyan Kültür Merkezi'nin kuratörlüğünde, İstanbul 1994.

#### **Preto 1975**

P. Preto, *Venezia e i Turchi*, Firenze 1975.

#### **Raby 1986**

J. Raby, *Court and Export II*, in *Oriental Carpet and Textile Studies*, II, London 1986.

#### **Raby 1987**

J. Raby, *Pride and Prejudice: Mehemed the Conqueror and the Italian Portrait Medal*, in *Italian Medals*, a cura di J. G. Pollard, Washington 1987 ("Studies in the History of Art," 21), pp./s. 171-194.

#### **Raby 2000**

J. Raby, *From Europe to Istanbul*, İstanbul 2000.

#### **Ramberti 1541**

B. Ramberti, *Delle cose dei turchi. Libri tre*, Venezia, Bernardi milanese, 1541.

#### **Ramusio 1583**

G. Ramusio, *Delle navigationi et viaggi*, vol. II, Venezia, Giunti, 1583.

#### **Ramusio 1978-1988**

G.B. Ramusio, *Delle navigationi e viaggi*, a cura di / kuratör M. Milanese, Torino 1978-1988.

#### **Ramusio 1980**

G.B. Ramusio *Navigazioni e viaggi*, III, a cura di / kuratör M. Milanese, Torino 1980, pp./s. 369-420.

#### **Rogers 1983**

J.M. Rogers, *Glass in Ottoman Turkey*, in "Istanbuler Mitteilungen," 33, pp./s. 239-266.

#### **Rogers 1986**

J.M. Rogers, *Carpets in the Mediterranean Countries 145-1450: Some Historical Observations*, in *Oriental*

*Carpet and Textile Studies*, 2, London 1986.

#### **Rogers 1991**

J.M. Rogers, *The Gorgeous East: Trade and Tribute in the Islamic Empire, circa 1492*, in *Art in the Age of Explanation*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, London 1991, pp./s. 69-74.

#### **Romanelli 1984**

G. Romanelli, *Museo Correr* ("Guide artistiche Electa"), Milano 1984.

#### **Rosaccio 1598**

G. Rosaccio, *Viaggio da Venetia a Costantinopoli per mare e per terra*, Venezia, G. Franco, 1598.

#### **Rossi 2006**

F. Rossi, *Gli strumenti musicali dei Musei Civici Veneziani*, in "Bollettino di Musei Civici Veneziani," III, 1, pp./s. 11-69.

#### **Russell 1999**

F. Russell, *Rewiew of Joseph G. Links, A supplement to W.G. Constable's Canaletto*, in "The Burlington Magazine," CXLI, 1152, marzo 1999, pp./s. 180-181.

#### **Sagredo, Berchet 1860**

A. Sagredo, F. Berchet, *Il Fondaco dei Turchi in Venezia*, Milano 1860.

#### **Scarpa 2000**

F. Scarpa, *Per la storia degli studi turchi e armeni a Venezia: il sacerdote armeno Giovanni Agop*, in "Annali di Cà Foscari," XXXIX, 3, 2000 (Serie orientale, 31), pp./s. 107-130.

#### **Scarpa 2005**

*Caffi. Luci del Mediterraneo*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, a cura di / sergi kuratörü A. Scarpa, Milano 2005.

#### **Schreiner 2009**

P. Schreiner, *Costantinopoli, metropoli dai mille volti*, Roma 2009.

#### **Schulz 2000**

J. Schulz, *Il Gran Teatro di Venezia di Domenico Lovisa*, in *Studi in onore di Renato Cevese* a cura di / kuratör G. Beltramini, A. Ghisetti Giavarina, P. Marini, Vicenza 2000, pp./s. 443-457.

#### **Scotton 1988**

*Ippolito Caffi. Viaggio in Oriente 1843-1844*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, a cura di / sergi kuratörü F. Scotton, Venezia 1988.

#### **Selvatico 1867**

P. Selvatico, *Ippolito Caffi artista e soldato*, in "Il Politecnico," aprile 1867, p./s. 18.

#### **Serventi, Sabban 2000**

S. Serventi, F. Sabban, *La pasta. Storia e cultura di un cibo universale*, Roma-Bari 2000.

#### **Soranzo 1856**

J. Soranzo, *Diario del viaggio da Vene-*



zia a Costantinopoli fatto da M. Jacopo Soranzo, Venezia 1856.

#### **Subrahmanyam 1991**

S. Subrahmanyam, *Precious Metal Flows and Prices in Western and Southern Asia. 1500-1750*, in *Money, Coins, and Commerce: Essays in the Monetary History of Asia and Europe (From Antiquity to Modern Times)*, a cura di / kuratör E.H.G. Cauwenberghe, Leuven 1991 ("Studies in Social and Economic History", 22), pp./s. 385-418.

#### **Succi 1986**

Canaletto & Visentini, *tra Venezia & Londra*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, a cura di / sergi kuratörü D. Succi, Cittadella 1986.

#### **Tassini 1970**

G. Tassini, *Curiosità veneziane, ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, VII ed., Venezia 1970.

#### **Toderini 1787**

G. Toderini, *Letteratura Turchesca*, in Venezia: presso G. Storti 1787.

#### **Tonini 2007**

C. Tonini, *Frammento di cuoridoro da tappezzeria*, in *Venezia e l'Islam, 828-1797*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, a cura di / sergi kuratörü S. Carboni, Venezia 2007, p./s. 349, scheda / açıklama 109.

#### **Tosa 1988**

M. Tosa, *Vestiti da sera 1900-1940*, Milano 1988.

#### **Tucci 1979**

U. Tucci, *L'avventura orientale del talero veneziano nel XVIII secolo*, in "Archivio Veneto", CXIII, 1979, pp./s. 71-130.

#### **Tucci 1980**

U. Tucci, *Mercanti, viaggiatori, pellegrini nel Quattrocento*, in *Storia della Cultura Veneta. Dal Primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza 1980, pp./s. 317-353.

#### **Urban 1966**

L. Urban, *Teatri e "teatri del mondo" nella Venezia del Cinquecento*, "Arte veneta", XX, 1966, pp./s. 137-146.

#### **Urban 1980**

L. Urban, *Gli spettacoli urbani e l'Utopia*, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, Milano, 1980, pp./s. 144-166.

#### **Ursu 1909**

Donado da Lezze, *Historia Turchesca, 1300-1514*, a cura di / kuratör I. Ursu, Bucuresti 1909 [ma, su altro frontespizio: 1910].

#### **Valcanover 1951**

F. Valcanover, *La mostra dei Vecellio a Belluno*, in "Arte Veneta", 1951.

#### **Vecellio 1590**

C. Vecellio, *Degli habiti antichi, et moderni...*, in Venetia, presso Damian Zenaro, 1590.

#### **Vedovello 1993**

S. Vedovello, *Ritratto del Doge Giovanni Mocenigo*, scheda di restauro / restorasyon açıklaması in *Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello e altri restauri quattrocenteschi della Pinacoteca del Museo Correr*, a cura di / kuratör A. Dorigato, Milano 1993.

#### **Venezia 1717 Venezia 1993**

*Venezia 1717 Venezia 1993 immagini a confronto*, catalogo della mostra a cura di U. Franzoi, M.G. Montessori e A. Bonannini, Milano 1993.

#### **Venezia e l'Islam 2007**

*Venezia e l'Islam, 828 - 1797*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, a cura di / sergi kuratörü S. Carboni, Venezia 2007.

#### **Venezia e Istanbul 2006**

*Venezia e Istanbul. Incontri, confronti e scambi*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, a cura di / sergi kuratörü E. Concina, Udine 2006.

#### **Venezia e i Turchi**

*Venezia e i turchi*, Milano 1985.

#### **Venice and the Islamic World 2007**

*Venice and the Islamic World, 828-1797*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, New York 2007.

#### **Yerasimov 1991**

S. Yerasimos, *Les voyageurs dans l'empire ottoman (XIV-XVI siècles)*, Ankara, Société turque d'Histoire, 1991.

#### **Wagner e l'Italia 1992**

*Wagner e l'Italia. Memorie, documenti, immagini*, Bologna 1992.

#### **Wilson 2005**

B. Wilson, *The World in Venice. Print, the city, and early modern identity*, Toronto 2005.

#### **Wittek 1944**

P. Wittek, *Menteşe Beyliği, Türk Tarih Kurumu Yayını*, Ankara.

#### **Yxart 1882**

J. Yxart, *Fortuny. Ensayo biografico-critico*, Barcelona 1882.

#### **Zachariadou 1983**

E. Zachariadou, *Trades and Crusades, Venetian Crete and the Emirates of Menthese and Aydın*, Venezia 1983.

#### **Zadra 2001**

E. Zadra, *La committenza Privata e Ritratto di famiglia*, scheda / açıklama in *Cesare Vecellio. 1521 c.-1601*, a cura di / kuratör T. Conte, Belluno 2001.

#### **Zancani 2001**

F. Zancani, *Gianfrancesco Rossini a Costantinopoli. Un'operazione di "in-*

*telligenze" veneziana*, in *Navigare e descrivere*, catalogo della mostra / sergi kataloğu, a cura di / sergi kuratörü C. Tonini e P. Lucchi, Venezia 2001, pp./s. 80-83.

#### **Zorzi 1974**

L. Zorzi, *Costumi e scene italiane di Padova: il codice Bottacin*, in *Storia d'Italia*, 2/2, Torino 1974, pp./s. 1466-1467.



*In copertina e in quarta di copertina*  
"Commissione del doge Pasquale Cicogna  
a Marcantonio Malipiero", ms. Cl. III n. 1103,  
Biblioteca del Museo Correr

*Coordinamento editoriale*  
Cristina Garbagna

*Coordinamento grafico*  
Angelo Galiotto

*Impaginazione*  
Roberta Leone

*Coordinamento tecnico*  
Andrea Panozzo

*Controllo qualità*  
Giancarlo Berti